comunicare.ro
cultura comunicării

ERVING
GOFFMAN

Viața cotidiană ca spectacol

M. ISTRATE
25.05.2003
BUCUREȘTI

ERVING
GOFFMAN

Viața cotidiană ca spectacol

Traducere de
Simona Drăgan și Laura Albulescu

Prefață de
Lazăr Vlăsceanu

comunicare.ro
București

Redactor: Cecilia Ștefănescu
Coperta colecției: Radu Gârmacea
Tehnoredactor: Florin Paraschiv
Producție: Alin Zăinescu

Copyright © 1959 by Erving Goffman
This translation published by arrangement with Vintage Anchor Publishing, a division of Random House, Inc.

Toate drepturile asupra acestei versiuni aparțin editurii
comunicare.ro
2003

SNSPA, Facultatea de Comunicare
și Relații Publice „David Ogilvy"
Strada Povernei 6-8, București
Tel./fax: (021) 313 5895
E-mail: editura@comunicare.ro
www.comunicare.ro
www.editura.comunicare.ro

Această carte a fost realizată cu sprijin financiar din partea Băncii Mondiale și a Guvernului României în cadrul Proiectului de Reformă a Învățământului Superior și Cercetării RO.4096.202.

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
GOFFMAN, ERVING
Viața cotidiană ca spectacol / Erving Goffman; trad.: Simona Drăgan, Laura Albulescu; pref.: Lazăr Vlăsceanu. – București: comunicare.ro, 2003
p. ; cm.
ISBN 973-8376-03-3

I. Drăgan, Simona (trad.)
II. Albulescu, Laura (trad.)
III. Vlăsceanu, Lazăr (pref.)

316

Cuprins

Erving Goffman și dramaturgia socială / 7

Prefață / 27

Introducere / 29

I. Performările / 45

II. Echipele / 101

III. Regiuni și comportamente regionale / 129

IV. Roluri discrepante / 163

V. Comunicarea neadecvată personajului / 191

VI. Arta gestionării impresiei / 233

VII. Concluzie / 263

Erving Goffman și dramaturgia socială

Deși publicate la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului trecut, analizele sociologice ale lui Erving Goffman își conservă intacte distincția și originalitatea. Pe de o parte, scrierile sale au rămas singulare, deși nu au lipsit nici imitatorii și nici cei care au intenționat să-i dezvolte tehnica de cercetare și stilul de teoretizare pentru a consacra un nou curent sociologic. Apoi, în plin triumf al funcționalismului lui Talcott Parsons și într-o perioadă în care aproape toate teoriile din științele sociale erau sau tindeau a fi structuraliste, Goffman se distanțează de dominantele vremii și dezvoltă un stil centrat pe individualitatea privită ca actor prins în spectacolul vieții sociale. În sfîrșit, marile idei sociologice clasice, cele care priveau istoria de peste vremi și societățile ca totalități integratoare, sînt lăsate deoparte în favoarea cotidianului perisabil, a micilor jocuri interpersonale din organizații, de pe stradă, în genere de pe scena vieții.

Pentru Goffman, viața e un spectacol, iar individualitățile, actorii ei. De aceea s-a preocupat să înțeleagă modurile în care sinele individual se prezintă (adică joacă rolul unui personaj) în viața cotidiană a organizațiilor sau în spațiul public, dar și în alte „cadre" sociale, mai mult sau mai puțin închise sau ritualizate și chiar abstrase

din normalitatea cotidiană. Trecînd prin scrierile sale, am putea constata cum, în plan metodologic, dezvoltă abordări dramaturgice sau ale „încadrărilor" sociale, iar în plan teoretic se preocupă de geneza și manifestările sinelui individual și social în interacțiuni de o diversitate deconcertantă.

Dintre volumele lui Goffman, *Viața cotidiană ca spectacol* a cunoscut cea mai mare răspîndire și a avut cel mai mare impact public și teoretic. După publicarea acestei lucrări, în urmă cu aproape cincizeci de ani, scrierile despre comunicare și-au schimbat în mod substanțial conținuturile și abordările, metodologia sociologică și-a revizuit tehnicile și normativitatea, iar în sociologie a început să se consacre o nouă tematică, pe care nimeni de atunci nu a mai neglijat-o. Rezonanțele ei teoretice au trecut și dincolo de granițele sociologiei, în psihologie sau psihopatologie, în antropologie sau chiar economie, inclusiv în arta teatrală și cinematografică. Mai mult, destui cititori nespecializați au început să privească altfel propriul mod de implicare în cotidianul relațiilor sociale.

Din această ultimă perspectivă, înainte de a începe lectura acestei cărți, vă îndemn să răspundeți la două invitații pe care vi le fac. Întrerupeți, fie și pentru cîteva momente, fluxul evenimentelor și situațiilor sociale la care participați și întrebați-vă o dată cu mine: Cum ne-am implicat în ele sau cum le-am observat? Dar ceilalți cum au reacționat? De ce acțiunile noastre sau ale celorlalți au luat acele cursuri și nu altele? Cum am comunicat într-o situație sau alta? Ce impresie a făcut conduita noastră? Cum ar fi trebuit să ne prezentăm pentru ca impresiile lăsate să fi fost mai bune? Înainte de a răspunde la asemenea întrebări, vă invit să vă mai imaginați că ne aflăm pe stradă, deplasîndu-ne spre locul de muncă, și că apoi ajungem la destinație și ne întîlnim colegii. Să ne întrebăm din nou: Ce am observat pe stradă? Cu cine ne-am intersectat privirea și cît de mult am stăruit în această întîlnire? Cum ne-am salutat colegii? Ce schimburi de replici au avut loc? Cum am început ziua de muncă?

Ambele invitații vizează, deocamdată, experiențe oarecum imaginare. Să recunoaștem că asemenea exerciții, asociate și cu întrebări de genul sugerat, sînt relativ rare, oricum au o frecvență mult mai redusă decît experiențele reale în care sîntem zilnic cufundați. Conduita cotidiană o punem pe deplin sub semnul firescului sau al de-la-sine-înțelesului. Numai dacă intervine un eveniment cu totul inedit ne oprim din fluxul cotidian și începem să fim reflexivi pentru a deduce învățăminte despre modul de a ne prezenta în situații relativ similare. Descoperim

poate atunci că rutina zilnică a propriei conduite trebuie schimbată și adaptată mai bine la măcar unele din multiplele evenimente zilnice. Intrăm însă repede în rutină și aplicăm stereotip aceleași moduri de a reacționa. Dacă n-am face-o, oboseala noastră socială ar fi imensă. Cum să inventăm de fiecare dată un nou mod de conduită pentru fiecare întîlnire cu oricare alt semen al nostru? Cum să ne gîndim permanent la regulile care guvernează raporturile noastre cu alții și la regula ce trebuie aplicată în fiecare caz în parte? Poate că nici nu mai trebuie să căutăm răspunsuri la astfel de întrebări, întrucît nici nu ni le punem decît în circumstanțe de excepție.

Și totuși, ele sînt unele dintre cele mai interesante întrebări pe care și le-au pus sau și le pun sociologii, rațiunile fiind într-adevăr importante. Pe de o parte, ele vizează cea mai mare parte a vieții și activității noastre sociale. Este vorba, în limbaj sociologic, de acțiuni individuale, adică de comportamente pe care le inițiem întrucît vrem să transmitem anumite mesaje, dar și de interacțiuni, adică acțiuni mai mult sau mai puțin coordonate, ale mai multor persoane care se întîlnesc pe traiecte ale vieții zilnice pentru a comunica implicit sau explicit diverse semnificații. Pe de altă parte, acțiunile și interacțiunile cotidiene se îmbină în forme din cele mai diverse și dau substanță sistemelor, organizațiilor și instituțiilor sociale. Acestea din urmă trebuie astfel privite ca rezultînd din întîlnirile noastre zilnice cu alții și cu simbolurile și semnificațiile asociate acestora și obiectelor din jur.

A admite astfel de rațiuni înseamnă, înainte de toate, a porni de la distincția dintre două universuri strîns legate între ele, distincție eminamente relevantă pentru o mai adecvată înțelegere a lui Goffman. De o parte s-ar afla comportamentele cotidiene angajate în situații în care inițiem și practicăm acțiuni și interacțiuni de tipul față-în-față. Acesta este universul microsocial, în care conduitele individuale și analiza lor sînt implicate în situații particulare. De cealaltă parte s-ar afla sistemele sociale mai cuprinzătoare, de tipul celor economice, politice, culturale etc., incluzînd firme sau partide politice, organizații de tot felul și instituții care reglementează modurile lor constitutive. Acestea constituie universul macrosocial, care se extinde de la nivelul unei organizații pînă la cel al societății ca întreg. Dacă invocăm durata în timp, nu va fi greu să constatăm că, spre deosebire de interacțiunile microsociale, care sînt de durată scurtă și relevă modul de constituire al ordinii sociale, organizațiile și sistemele sociale se întind pe durate mai lungi, adică sînt istoric constituite, și dau seamă nu doar de ordinea socială, ci și de schimbările specifice dinamicii sociale. Numai că universul microsocial și cel

macrosocial se întrepătrund, unul nefiind posibil fără celălalt. Nu putem înțelege o organizație sau un sistem social în absența analizei interacțiunilor sociale din interiorul său, tot așa cum fluxul interacțiunilor este generat de cadrul oferit de un sistem social dat.

Distincția dintre universul microsocial și cel macrosocial se asociază firesc cu cea dintre microsociologie și macrosociologie – abordări pe cît de diferite, pe atît de necesar complementare în teoriile sociologice. La rîndul lor, sociologii optează pentru construcții teoretice care se aliniază pe o direcție sau pe cealaltă și, din păcate, comunică încă prea puțin unii cu alții.

Erving Goffman face excepție de la această regulă. Deși toate scrierile sale sînt din domeniul microsociologiei, el este cel care a creat numeroase punți cu macrosociologia, astfel că sociologia post-goffmaniană a tins să fie altceva decît fusese pînă atunci. Geneza regulilor și normelor sociale, a organizațiilor și instituțiilor, comunicarea și relațiile sociale, reprezentarea sinelui și afirmarea sa nu numai ca „ființă socializată", ci și ca producător de noi semnificații subiective și intersubiective sînt de atunci teme constante ale unei sociologii care și-a schimbat în mod fundamental abordările și terminologia.

Simboluri și interacțiuni

Oricît de singular ar fi Goffman prin originalitatea sa, în nici un caz nu se poate spune că n-a avut înaintași. Cu destul de mult timp înainte de Goffman, Max Weber afirmase că sociologia urmărește „înțelegerea interpretativă" a „acțiunii sociale". Ambele expresii au ajuns să dețină o poziție centrală în paradigma individualismului metodologic și a așa-zisei „sociologii comprehensive" (sau interpretative), iar în jurul lor s-a dezvoltat o întreagă literatură sociologică, inclusiv cea scrisă de Goffman. Pentru Weber, acțiunea socială este acel comportament care-și asociază semnificații subiective investite de individualități. Cînd acțiunile sînt inițiate de două sau mai multe persoane, ce se influențează reciproc în procesul însuși de manifestare, avem de-a face cu interacțiuni. Iar în cadrul acestora sînt vehiculate semnificații ce se asociază anumitor simboluri. Viața socială cotidiană ar consta astfel în interacțiuni care se derulează în situații particulare și operează cu simboluri. Pornind de la un astfel de enunț de sorginte weberiană, se constituie

treptat, în a doua jumătate a secolului XX, interacționismul simbolic ca una dintre cele mai influente paradigme sociologice.

Deși expresia „interacționism simbolic" a apărut ca atare abia în anii '60 ai secolului trecut, fiind propusă de Blumer[1], premisele au fost formulate mai ales de George Herbert Mead în cadrul cursurilor pe care le-a predat la Chicago University și pe care studenții săi le-au publicat, după moartea autorului, în 1934[2]. Perspectiva propusă de Mead a fost desigur influențată de teoria și metoda „sociologiei interpretative" a lui Max Weber sau de structuralismul lingvistic al lui Ferdinand de Saussure, în măsura în care acestea s-au concentrat pe acțiunile sociale saturate de semnificații subiective sau pe operarea cu simboluri. Mead s-a distanțat însă de orice abordare structurală și s-a preocupat prea puțin de implicațiile macrosociale ale analizelor pe care le-a propus. Mai degrabă a insistat asupra genezei sinelui și a conștiinței de sine ca urmare a implicării în interacțiuni și în situații particulare în care se vehiculează simboluri prin intermediul limbajului natural. Atenția s-a concentrat asupra detaliilor interacțiunii a două persoane, asupra comunicării de semnificații și a negocierilor sau tranzacțiilor intersubiective ce se desfășoară în situații sociale particulare. Interacțiune și simbol, situație socială și comunicare, tranzacție sau negociere simbolică sînt termeni pe care Mead îi folosește pentru a explica nu numai geneza sinelui individual, ci și modul de raportare a acestuia la „altul imediat" cu care interacționează sau la „altul generalizat" ce ia forma comunității sau grupului social căruia îi aparține.

Centrarea pe interacțiuni și pe vehicularea de simboluri din cadrul situațiilor sociale date a fost ulterior dezvoltată în cadrul a ceea ce Blumer a considerat a fi interacționismul simbolic. Temele abordate au devenit pe cît de diverse, pe atît de inedite. Problema centrală a fost însă aceea de a demonstra că viața socială este eminamente un produs sau o creație individuală ca urmare a interacțiunilor cu alții semnificativi. Interacționismul simbolic este astfel o teorie despre comunicarea interindividuală, despre geneza regulilor, normelor, ritualurilor și modelelor de comportare, despre modul de adoptare și interpretare a rolurilor sociale sau despre capacitățile de autoinstituire ale sinelui. Fiecare

1. *Cf.* Herbert Blumer, *Symbolic Interactionism. Perspective and Method*, Prentice Hall, New Jersey, 1969.

2. George Herbert Mead, *Mind, Self and Society*, University of Chicago Press, Chicago, 1934.

individualitate este privită ca un actor în acțiune, iar ceea ce trebuie explicat constă în înțelegerea modului de implicare situațională a actorului, a performerului în interacțiuni cu alții. Pe de o parte, ne apare conduita interacțională de pe scena deschisă a vieții, pe de altă parte, se constituie conduita interpretativă invizibilă a receptării, a prelucrării și instituirii individuale de semnificații. Prima este o conduită a conformării, pe cînd a doua este una a creației, a instituirii de noi simboluri semnificative, a negocierilor intersubiective care conduc la noi reguli sau moduri de comportare.

Conduita conformării este ea însăși de interes, întrucît se referă la comportamente rutiniere, ce se desfășoară într-un mod semiconștient sau chiar inconștient. Între intenția etalării unui comportament rutinier și relevarea (ne)intenționată a unor semnificații pe care altul semnificativ le recepționează pot apărea decalaje sau distanțări, chiar contradicții, care solicită de îndată negocieri simbolice pentru reconstituirea consensului simbolic sau a regulilor coordonatoare. De cele mai multe ori însă conduitele rutiniere sînt de la sine înțelese, admise ca atare și aplicate automat. A le problematiza înseamnă a întrerupe fluxul interacțional, a induce tulburări în consensul simbolic și a invita la negocieri. Ordinea socială trebuie oricum reconstruită. Interacționismul simbolic este astfel, în mare parte, o teorie a construcției și reconstrucției ordinii sociale. Schimbarea socială apare ca un gen de tulburare a ordinii existente, este indiciul unei patologii sociale, mai ales dacă se prelungește prea mult în timp. Individualitățile sau actorii sau echipele de actori sociali trebuie atunci să intervină, întrucît sînt constructorii reali ai oricărei ordini sociale.

Studiile interacționist-simbolice s-au concentrat în mare parte pe interacțiunile comunicative de tipul față-în-față din contextele vieții cotidiene. Urmînd analizelor lui Freud centrate pe „psihopatologia vieții cotidiene", s-a considerat a fi de interes studiul interacțiunilor dintre actorii care se află unul în prezența altuia. Pentru a proceda la o astfel de analiză, ar trebui mai întîi să se exploreze tipuri de „prezențe". Una este să observi strada cu propriul său „decor" și cu fluxurile continue de trecători și întîlniri, și cu totul altceva să explorezi oamenii la locul de muncă, în spații închise, în manifestări cu conținuturi politice, culturale sau educaționale. În această privință, distincția lui Goffman este una celebră. Interacțiunile simbolice se derulează de-a lungul unui continuum, de la nivelul a ceea ce el numește „neatenția civică" (sau „interacțiunea necentrată") de pe stradă, din săli de așteptare sau

aglomerări umane – ca mecanism de semnalizare a prezenței, dar și de evitare a fixării privirii pe un trecător necunoscut cu scopul de a nu-l incomoda sau de a induce chiar o stare de agresivitate simbolică sau fizică –, pînă la modul în care se instituie sinele în situații din cele mai diverse pe scena vieții cotidiene prin „interacțiuni focalizate" – adică intenționate, luînd formele comunicării intermediate de limbajul verbal și nonverbal. Cea mai mare parte a analizelor lui Goffman s-a orientat către „interacțiunile focalizate" din instituții publice sau din organizații (adică în cadre sociale bine delimitate în spațiul social), urmărindu-le în desfășurarea lor cotidiană atît de obișnuită și ritualică, mereu intenționată, dar considerată ca de la sine înțeleasă, întrucît se bazează pe reguli prestabilite și tacit asumate. Numai că „interacțiunile focalizate" nu sînt în nici un fel hazardate. Nici cînd ne uităm mai atent la compoziția lor, nici cînd le considerăm în succesiune continuă, nu-i deloc posibil să le punem sub semnul aleatorului. În primul rînd, ele se derulează în spații sociale bine delimitate, care se configurează chiar ca un gen de sisteme închise. În al doilea rînd, fiecare interacțiune se derulează într-o situație socială dată și constă într-una sau mai multe întîlniri, fiecare cu modul său constitutiv. Interacțiunile sînt succesiuni de întîlniri, iar fiecare întîlnire nu-i altceva decît o încetare a „neatenției civice" în vederea intrării în comunicare verbală și nonverbală cu altul și a reprezentării sinelui individual.

Așadar, Goffman a adoptat perspectiva interacționist-simbolică în studiul vieții cotidiene și al prezentării sinelui în acest context. Originalitatea lui a depășit însă cu mult o astfel de simplă încadrare. Teoretic a dezvoltat interacționismul simbolic ca una dintre direcțiile cele mai reprezentative și fecunde ale sociologiei. În interiorul aceleiași paradigme, inițiată de Max Weber și G. H. Mead, respectiv a sociologiei interpretative, a stimulat apariția și dezvoltarea etnometodologiei (H. Garfinkel) și fenomenologiei sociologice, a contribuit la afirmarea „individualismului metodologic" și a consacrat abordarea calitativă ca preeminentă în sociologia contemporană. Prin distanțarea față de funcționalism și structuralism, dar mai ales față de abordările pozitivist-cantitative, a reușit să creeze punți între micro- și macrosociologie și să explice unele dintre cele mai subtile mecanisme ale vieții sociale. Metodologic, a rafinat observația participativă prin implicarea în cadre din cele mai diverse (spitale, penitenciare, organizații economice sau culturale, chiar în comunități) și, mai ales, prin formularea unei noi abordări, cunoscută sub numele de „dramaturgie socială".

Viața ca spectacol și dramaturgia socială

Trebuie spus că spațiul privilegiat al studiilor lui Goffman este cel al „sistemelor închise", adică al celor cu granițe bine delimitate, în care se derulează mare parte din viața noastră cotidiană. Totuși, nu închiderea spațială l-a interesat în mod deosebit pe Goffman, ci tocmai deschiderile pe care interacțiunile noastre sociale le instituie în permanența vieții de zi cu zi. Iar acestea iau o formă similară spectacolului teatral. Ar fi însă de subliniat o deosebire esențială între instituirea teatrală a sinelui pe scena socială și „artificialitatea" unui spectacol pus în scenă de un regizor de teatru. În viața cotidiană, actorul este și propriul său regizor, iar figurativul imaginat pe scena de teatru sub forma mai mult sau mai puțin reușită a imitației sau a iluziei nu-i de identificat mai deloc. Fiecare individualitate este, cum spune Goffman, un actor, dar și un personaj, un sine animat de nevoia revelării, dar și o „mască" asumată și mai ales inferată din jocul de pe scena interacțiunilor sociale. Teatrul ca spectacol este un joc al iluziilor induse, viața ca teatru este o dramaturgie a prezentării sinelui, a relevării acestuia. Actorul teatral nu se prezintă pe sine, ci interpretează rolul altuia, așa cum a fost prescris în piesa de teatru. Actorul social se prezintă pe sine și este preocupat de generarea anumitor impresii printr-o expresivitate actoricească specifică. Sinele actor se prezintă, într-o situație dată, prin acel personaj care interacționează cu alte personaje, în timp ce auditoriul sau asistența spectatoare fie este prezentă simbolic printr-un altul generalizat, fie este realmente prezentă prin celelalte personaje care și-au asumat doar rolul de spectator. O dată cu aceasta ne depărtăm din nou de teatrul „teatral" în care actorul și spectatorii sînt despărțiți de scenă și interacționează doar episodic prin aplauzele de apreciere mai mult sau mai puțin pozitivă ale ultimilor. Sigur că, mai recent, teatrul interactiv vrea să implice mai mult spectatorii, uneori ajungînd pînă la a-i face pe ei înșiși actori. Influența lui Goffman asupra acestei dezvoltări nu poate fi ignorată.

Metafora dramaturgică este pentru Goffman o cale de conștientizare a importanței interacțiunilor, a comunicării și scenei sociale pentru înțelegerea empatică a modului în care sinele individual se raportează la alții similari și semnificativi sau chiar la „altul generalizat" al grupului comunitar. Dar tot ea, metafora dramaturgică, a apropiat sociologia de literatura beletristică și a forțat discursul sociologic să aibă sens nu doar pentru cei specializați, ci și pentru oamenii obișnuiți implicați în comunicarea cotidiană.

„Dramaturgia socială" este o tehnică de investigare și un mod de explicare. Acestea sînt fațete diferite, dar de nedespărțit, ale aceleiași monede. Explicația rezultă din însăși tehnica de investigare, calitativă în prospectarea lumii empirice și interpretativ-empatică în raportarea la mesaje. Conceptele utilizate sînt cele specifice spectacolului teatral: de la actor, personaj, mască și spectacol – la scenă, culise, decor și spectator (auditoriu); de la expresivitatea actoricească la „gestionarea impresiilor". Modul de analiză al lui Goffman este asemănător celui pe care un regizor îl face scenariului unei piese de teatru. Scena își poate schimba decorul, poate fi mai extinsă sau mai restrînsă, dar ea aparține mereu unui spațiu delimitat de granițele în care se mișcă actorul. Mai mult, putem să considerăm echipe ca actori, pentru a analiza interacțiunile dintre acestea, sau putem pune în relație sisteme (adică organizații sau instituții) cu scopul de a releva gradul de „integrare instituțională" al unei societăți.

Totuși, nu limbajul dramaturgic este esențial în abordarea lui Goffman. Ne-o spune chiar el, subliniind că „analogia" teatrală trebuie privită în parte ca „retorică", în parte ca „manipulare". Lumea ca scenă și viața ca teatru sînt clișee cu vechime. Shakespeare însuși a spus-o demult într-una dintre piesele sale celebre. Intenția lui Goffman nu a fost de a teatraliza viața cotidiană, ci de a releva „structura întîlnirilor sociale" în care sinele se angajează, interacționează și vrea să conserve acea definiție a situației sociale care îi este favorabilă. Spre deosebire de actorul teatral, actorul individual este un sine real ce se confruntă cu situații reale și imprevizibile, pe care trebuie să le analizeze rapid și eficient, întrucît de rezultatul interacțiunilor pe care le instituie depinde propria integritate. Actorul teatral joacă roluri prescrise și pe de-a-ntregul predictibile în spațiul scenic-regizoral. Sinele real este un actor care permanent inventează rolurile propice situațiilor în care interacționează, întrucît pentru acesta, cum spune Goffman, „viața poate să nu fie chiar o loterie, dar interacțiunea este". Abordarea dramaturgică se concentrează tocmai asupra acestei permanente reinventări a interacțiunii sub aspectul ei nonverbal, care induce multe efecte neintenționate și neprogramate, chiar dacă acest aspect, atît de puțin intenționat, face parte dintr-o situație de comunicare ce se vrea a fi cît mai mult sub controlul sinelui emitent.

Erving Goffman își orientează analiza numai către partea „teatrală", nonverbală și contextuală a interacțiunilor. Referințele sale la mesajele verbale sînt într-adevăr foarte rare. El urmărește gesturile și mimica actorului ca personaj, expresivitatea acestora și simbolistica decorului

sau a „scenografiei", interpretîndu-le de fiecare dată din perspectiva auditorului sau a spectatorilor, adică a impresiilor induse. În definitiv, ori de cîte ori transmitem și recepționăm mesaje verbale, privim cu atenție la interlocutor pentru a prospecta tonalitatea vocii, jocurile privirii, mimica și gesturile. Acestea validează mesajele verbale ale actorului, dau sens interpretărilor asistenței, iar actorul-personaj, la rîndul său, le receptează și eventual corectează emisia de mesaje. Spectacolul este unul interactiv și construit ad-hoc, întrucît personajul vrea să inducă anumite impresii despre sine.

Dramaturgia socială este centrată în mare parte pe universul microsocial al vieții noastre cotidiene și de aceea orice încercare de extindere a propriilor generalizări la nivel macrosocial trebuie făcută cu multă atenție. Domeniul său privilegiat de investigare este reprezentat de unități sociale bine delimitate în spațiul și timpul social: organizații sau clase de organizații, comunități restrînse sau grupuri relativ mici cu structuri circumscrise ale distribuției de poziții sau statuturi sociale. Metoda preferată în investigare este observația participativă, asociată cu studiul de caz, pentru a reuși o documentare aprofundată a ordinii instituite, a succesiunilor de interacțiuni și întîlniri, a simbolurilor și negocierilor simbolice care conduc la noi reguli. Demersul este unul inductiv și inferențial, fără a sări cu ușurință pragul spre marile generalizări societale. O astfel de restricție este cu atît mai importantă cu cît viața cotidiană este saturată cultural sau etnografic. Abordarea dramaturgică este una culturală, etnografică și, deci, menită a releva nu atît caracterul comun, cît diferențierea scenelor din viața cotidiană. O analiză făcută acum și aici nu trebuie considerată ca reprezentativă pentru orice alt spectacol cotidian, oriunde ar avea loc, în orice cultură sau spațiu social. În locul falselor generalizări sau extinderi interpretative este preferabilă comparația, pentru că numai pe baza ei putem specifica deosebiri sau asemănări între cristalizări societale ce transcend granițe ale timpului și spațiului social sau cultural.

Analiza dramaturgică nu exclude alte abordări, ci le este complementară sau le completează. În mod efectiv, ne spune Goffman, putem să analizăm „tehnic" un sistem (pentru a identifica eficiența atingerii unor obiective), sau „politic" (*e.g.* control social și putere), sau „structural" (*e.g.* diviziunile categoriale de statut și relațiile dintre ele), sau chiar „cultural" (*e.g.* valorile morale dintr-o organizație), pentru ca în final să ajungem la abordarea lui dramaturgică. Numai aceasta ne oferă „produsul final", adică acel mod de ordonare a faptelor din sistem prin care oamenii își relevă impresiile și trăirile într-un mod cît mai expresiv.

Între ceea ce există ca atare, acolo, în sistemul din afara noastră, și ceea ce trăim efectiv noi, cei integrați în sistem, pot apărea sincronizări și coincidențe, dar și destule disparități și despărțiri. De aceea trebuie să prospectăm cu atenție impresiile subiective induse de actorii unui sistem.

Impresiile sînt constructe mentale și afective care dau seamă de conduita personală și-i influențează pe alții în înțelegerea evenimentelor sau întîmplărilor la care participă. De exemplu, dacă în abordarea „tehnică" ne interesează eficiența activităților centrate pe anumite obiective, prin abordarea dramaturgică reușim să identificăm modul în care actorii sau echipele implicate proiectează și transmit acele impresii despre calitatea rezultatelor care ajung să dea seama de nivelul eficienței. Realitatea eficienței nu există decît în măsura în care, prin interpretările și trăirile noastre subiective, ea ajunge să fie construită și înțeleasă ca atare de noi, participanții. Iar acestea, prin „gestionarea impresiilor", dau eficienței un sens asimilat și trăit ca atare. Din exterioară sau ipostaziată, eficiența devine interioară, parte a acțiunilor noastre efective. De aceea viața socială nu există ca atare, ci este doar construită prin schimburile de impresii intersubiective din cadrul interacțiunilor.

Dramaturgia socială este un mod de abordare a comunicării cotidiene intermediate de limbajul verbal și nonverbal, dar și o teorie a comunicării sociale în general. Pentru a constata noutatea abordării lui Goffman, să comparăm, de exemplu, interpretarea „mecanică" a comunicării, care pune în relație emițătorul cu receptorul prin intermediul unui canal prin care circulă mesaje, cu ideea propusă de Goffman, pentru înțelegerea „gestionării impresiilor", prin care orice actor vrea să definească în modul cel mai favorabil sieși orice situație socială. Distanța dintre prima abordare, pe care am numit-o mecanică, și cea goffmaniană, pe care am numi-o comprehensivă și dramaturgică, este enormă. Prima poate măsura mesajele, dar fără a le pătrunde sensurile atît de multiple și efectele acestora atît de puțin predictibile. Cealaltă dă seamă de sinele individual în acțiune și interacțiune, dar mai ales surprinde multiplele canale de comunicare și efectele lor în cadrul schimburilor de semnificații și al negocierilor intersubiective. Diferențele sperăm să apară și mai pregnant cînd vom urmări modul în care Goffman privește sinele în acțiune și interacțiune pentru a realiza acea „gestionare a impresiilor" pe care deja am menționat-o.

Gestionarea impresiilor

Că există un deficit de comunicare interpersonală, de tipul față-în-față, în viața cotidiană actuală, nimeni nu pare să se mai mire sau să se îndoiască. S-ar putea chiar vorbi de o regularitate a vremurilor noastre: cu cît se accentuează dezvoltarea, aplicarea și mai ales utilizarea mijloacelor de informare și comunicare, cu atît scade ocurența comunicărilor directe, față-în-față. Ca o consecință, instituirea comunicativă a sinelui individual ar fi deficitară pentru că nu ar dispune de suficiente oportunități. Inventivitatea în ceea ce privește regulile sociale specifice noului mod de viață ajunge să fie precară, iar regulile vechi sînt discreditate. Într-un astfel de context intră în scenă imaginarul individual și social, care tinde să se centreze pe substitutele oferite de mass media. Sinele individual real, al meu sau al tău, este înlocuit de sinele altcuiva, pe care mass media ni-l impun cu o forță adesea exemplară. Expresivitatea acestui sine de împrumut este cu atît mai expusă cu cît deficitul de comunicare cotidiană este mai mare, iar forța de substituire mediatică a modelului invocat este mai puternică. Modelele substitutive se recrutează din categoriile sociale tare expuse vizibilității sociale și, deci, comunicării cotidiene: actori de cinema, cîntăreți de muzică la modă, sportivi de succes, politicieni, prezentatori TV. Cu cît îi adulăm mai mult, cu atît îi invităm mai intens să ni se substituie, întrucît dau curs și fanteziilor noastre tacite și lipsite de șansa exprimării. O astfel de comunicare, intermediată, tacită și mereu amînată, a pătruns puternic în cotidian. Totuși, încă n-a ajuns în stadiul de a se substitui cu totul comunicării noastre cotidiene, reușind doar să o schimbe și poate să o distorsioneze (de exemplu, făcîndu-ne pe noi, oamenii obișnuiți, să devenim mai „teatrali", adică mai artificiali). Ne rămîne încă la îndemînă spațiul cotidian, chiar dacă restrîns, al comunicării directe în care expresivitatea personală se asociază cu o anume „gestionare a impresiilor". Dat fiind specificul epocii în care a scris, Erving Goffman se referă numai la comunicarea cotidiană directă dintre persoane sau dintre diverse unități sociale reprezentate de echipe, fără a avea în vedere și efectele comunicării intermediate de tehnicile contemporane nouă, cei de astăzi. Să vedem, în continuare, cum analizează comunicarea cotidiană, mai ales că propune un model pe cît de original, pe atît de incitant pentru cei interesați de aplicații practice.

Cum spuneam, comunicarea cotidiană se produce în interacțiuni de tipul față-în-față, fiecare actor inițiind acțiuni sau comportamente care au menirea de a le influența pe ale celui prezent. În fluxul interacțiunii

se pot distinge diverse episoade sau „întîlniri" (*encounters*), care împreună relevă un spectacol ce implică actorul care transmite informații, auditoriul, decorul, observatorii sau alți coparticipanți situați în regiunea exterioară scenei sau în culise. Orice interacțiune se produce într-o situație, iar actorul inițiator transmite informații structurate cu ajutorul unor „semne transportatoare". Acestea sînt cuvintele limbajului natural, dar și gesturile și tot ceea ce ia forma mimicii, în genere a semnelor limbajului nonverbal. Cu ajutorul acestora actorul dă acea *expresie* a propriului sine care este menită să inducă anumite *impresii* auditorului. Expresia poate fi *oferită* prin simboluri verbale sau prin înlocuitori ai acestora, astfel încît și sinele și altul să le admită ca purtînd semnificații împărtășite și de la sine înțelese. Totodată, expresia este și *etalată* prin acțiuni verbale simptomatice sau prin formule nonverbale, inițiate cu scopul de a transmite și alte informații decît cele de la sine înțelese. Ambele tipuri de expresivitate sînt intenționat induse și generează tipuri distincte de comunicare. Prima corespunde comunicării verbale, pe cînd a doua celei integrale (adică verbale și nonverbale). Deși concomitente în timp, mesajele celor două tipuri de comunicare nu sînt neapărat convergente. Aceasta se întîmplă datorită intervenției unor inferențe privitoare la mesajele transmise. În acest sens, Goffman consideră că viața interacțională este inferențială (W. I. Thomas spunea „*we live by inference*"). Pe baza receptării imediate a informațiilor expresive și a celor stocate în trecutul experienței proprii, ceilalți își construiesc inferențial propriile impresii. Actorul expresiv nu rămîne pasiv, vrea să influențeze aceste impresii. „Gestionarea impresiilor" constă tocmai în setul de acțiuni expresive pe care actorul individual le inițiază cu scopul de a genera impresiile care-i sînt favorabile.

Prin tehnicile de „gestionare a impresiilor", actorul vrea să controleze conduita altora prin definirea situațiilor și inducerea anumitor impresii. Ceea ce-l interesează pe Goffman din perspectiva sa dramaturgică nu este, cum spuneam mai înainte, atît expresia oferită verbal de actor, cît cea etalată într-un mod teatral și contextual, mai ales nonverbal, avînd capacitatea de a contracara și efectele induse neintenționat. În timp ce expresia *oferită* este construită verbal, cea *etalată*, fiind nonverbală/contextuală/(ne)intențională, este prea puțin controlabilă, datorită imprevizibilității reacțiilor auditoriului. Și totuși, tocmai această expresie *etalată* induce efecte de validare a expresiei ce este doar oferită, adică simplu verbalizată. În virtutea acestei funcții de validare, care reface în timp simetria comunicării, actorii *etalează* acele comportamente care sînt menite a genera impresiile dorite.

Analiza lui Goffman se concentrează prea puțin asupra comunicării verbale propriu-zise, adică asupra a ceea ce el numește „expresie oferită". Dacă în etnometodologie (de exemplu, în scrierile lui H. Garfinkel) accentul este pus pe enunțurile verbale și pe conștientizarea implicațiilor sociale ale mesajelor transmise, în cazul lui Goffman tocmai combinația dintre comunicarea verbală și cea nonverbală și mai ales simbolurile comunicării nonverbale, activate scenic și interacțional, constituie obiectul central al analizei. Aceasta rezultă cu claritate mai ales cînd se are în vedere „gestionarea impresiilor", adică setul de acțiuni, practici și strategii pe care actorul le inițiază astfel încît să-și prezinte sinele într-o lumină cît mai favorabilă. Spectacolul pe care îl oferă în situație se bazează pe o anumită definire a acesteia și pe „consensul de lucru" care rezultă din negocierea tacită a actorului și a spectatorilor. De aceea Goffman oferă indicii privitoare la atributele pe care actorul trebuie să le aibă pentru a pune în scenă un personaj, la evenimentele distorsionante care se pot ivi în situații sau la modul în care acestea pot fi contracarate. „Gestionarea impresiilor" constă tocmai în setul de tehnici pe care actorul sau echipa sau auditoriul le aplică pentru a evita sau repara efectele distorsionante ale impresiilor care rezultă din expresivitatea etalată. Varietatea tehnicilor este considerabilă, iar menirea lor este de a fi preventive, corective, defensive sau protective.

„Gestionarea impresiilor" este, de fapt, cuplată cu cea a expresivității. În timp ce prima vizează evitarea sau corectarea surselor distorsionante, ultima promovează impresiile dorite; prima este eminamente psihologică și legată de incidente care pot fi mai mult sau mai puțin anticipate, ultima este inițiatoare, strategică și eminamente comunicațională. „Gestionarea impresiilor" și cea a expresivității se armonizează pînă la urmă, dar numai în condiții de control extins al căilor de inițiere și al celor de menținere și finalizare. Numai că realizarea amblor depinde de informația disponibilă actorilor și auditoriului. Informația despre trecutul situațiilor și interacțiunilor poate fi îndestulătoare. Cea despre interacțiunea în desfășurare este rareori disponibilă, astfel că singura alternativă este oferită de bogăția „aparențelor". Tocmai în acest sens Goffman formulează „paradoxul căutării": „cu cît un individ este mai preocupat de realitatea care nu e accesibilă percepției sale, cu atît trebuie să-și concentreze mai mult atenția asupra aparențelor". Simbolurile de statut, gesturile expresive, indiciile vag accesibile sînt toate constituite în acest univers al aparențelor, iar din analiza lor interpretativă se poate deduce predictiv cursul următor al spectacolului. Cu o condiție: să avem în vedere că expresivitatea generatoare de impresii este concordantă cu anumite standarde morale. Din perspectiva lui Goffman însă, una este să ai în vedere standardele morale ale expresivității și alta să realizezi impresiile dorite printr-o gestionare adecvată: „ca performeri, indivizii nu sînt preocupați de problema morală a realizării standardelor, ci de problema amorală a producerii acelei impresii convingătoare conform căreia aceste standarde sînt realizate". Altfel spus, nu aplicarea standardelor morale contează, ci impresia că aceste standarde sînt realizate. De aici importanța acordată „managementului impresiilor", domeniu încă prea puțin aplicat în studiul actual al comunicării sau în strategiile utilizate în relațiile publice.

*
* *

Erving Goffman trebuie pus sub semnul paradoxului. Este original pînă la a fi unic, deși prin conceptele și modul de teoretizare pe care le utilizează este pe deplin încadrabil în interacționismul simbolic. Stilul este atît de simplu și de transparent încît lasă impresia unei descoperiri imediate a ideilor etalate. Dincolo de aparențe, se află însă profunzimi la care nu ai acces decît înaintînd și revenind în lectură. (Încercați să rezumați un capitol și veți descoperi de îndată cît de mult simplificați.) Este deschizător de noi moduri de teoretizare, dar imposibil de imitat sau chiar de continuat, de parcă totul s-ar fi închis în propriile deschideri. În toate scrierile sale dă preeminență (logică și ontologică) societății și consideră că experiențele individuale nu sînt decît derivate sau secundare în raport cu prima. Dar nu se ocupă decît de ultimele, întrucît organizarea și structura societății sînt apreciate ca inaccesibile. Numai experiențele individuale ale vieții sociale pot oferi indicii despre structura societății, care, ca atare, rămîne pe mai departe inaccesibilă. De aceea va spune adesea că nu trebuie criticat pentru ceea ce n-a spus cu privire la ceea ce, totuși, a considerat a fi foarte important.

După ce termini de citit *Viața cotidiană ca spectacol* realizezi cît de puține lucruri știai despre propriul sine și despre modul în care joci ca actor pe scena vieții sociale. Presupui că de-acum vei juca mult mai bine unele roluri. Dar cît de sigur poți fi de succes? Tehnicile de „management al impresiilor" sînt pe cît de simple, pe atît de greu de aplicat. Din păcate (sau poate din fericire), specialiștii în comunicare și relații publice le-au explorat încă prea puțin.

Viața socială *à la* Goffman rămîne un spectacol mereu reinventat, nicicînd repetabil.

Lazăr Vlăsceanu

Măştile sînt expresii încremenite şi ecouri admirabile ale sentimentului, fidele, discrete şi superlative în acelaşi timp. Lucrurile vii, în contact cu aerul, formează o peliculă, dar nu le este interzis să aibă suflet; cu toate acestea, unii filozofi sînt supăraţi pe imagini pentru că nu sînt lucruri, iar pe cuvinte, pentru că nu sînt sentimente. Cuvintele şi imaginile sînt asemănătoare scoicilor, părţi integrante ale naturii, la fel ca substanţele pe care le acoperă, dar mai bine revelate privirii şi mai deschise observaţiei. Nu spun că substanţa există de dragul aparenţei, feţele de dragul măştilor sau pasiunile de dragul poeziei sau virtuţii. În natură, nimic nu ia naştere de dragul a altceva; toate aceste faze şi produse sînt implicate egal în cercul existenţei...

George Santayana[1]

1. *Soliloquies in England and Later Soliloquies*, Scribner's, New York, 1922, pp. 131-132.

Mulţumiri

Studiul prezentat aici a fost elaborat împreună cu un studiu asupra interacţiunii, efectuat pentru Facultatea de Antropologie Socială şi Comisia de Cercetare în Ştiinte Sociale a Universităţii din Edinburgh, şi cu un studiu asupra stratificării sociale, sprijinit de o bursă a Fundaţiei Ford, sub îndrumarea profesorului E. A. Shils de la Universitatea din Chicago. Sînt recunoscător acestor surse de îndrumare şi sprijin. Doresc să mulţumesc profesorilor mei, C. W. M. Hart, W. L. Warner şi E. C. Hughes. De asemenea, doresc să le mulţumesc lui Elizabeth Bott, James Littlejohn şi Edward Banfield, care m-au ajutat la începutul studiului, ca şi colegilor mei de la Universitatea din Chicago, care m-au ajutat mai tîrziu. Fără colaborarea soţiei mele, Angelica S. Goffman, acest studiu nu ar fi fost scris.

Prefață

Acest studiu este menit să servească drept manual, un manual care propune o perspectivă sociologică asupra vieții sociale, în special a acelui tip de viață socială organizat în interiorul limitelor fizice ale unei clădiri sau uzine. Vom descrie un set de trăsături care alcătuiesc împreună un cadru aplicabil oricărui mediu social concret, fie el domestic, industrial sau comercial.

Perspectiva pe care o folosește acest studiu este cea a performării teatrale; principiile derivate sînt cele dramaturgice. Vom explora modul în care individul, aflat în situații obișnuite de activitate, se prezintă pe sine și își prezintă activitatea sa celorlalți, modurile în care ghidează și controlează impresia acestora despre el și tipurile de lucruri pe care le poate face sau nu în timp ce performează în fața celorlalți. În folosirea acestui model, voi încerca să nu trec cu vederea inadecvările sale evidente. Scena prezintă lucruri aparente; viața se presupune că prezintă lucruri reale și uneori insuficient repetate. Poate mai important, pe scenă un actor se prezintă sub învelișul unui personaj, în

fața unor personaje proiectate de ceilalți actori; publicul constituie un terț martor la interacțiune – unul esențial și, totuși, dacă spectacolul ar fi real, unul care nu s-ar afla acolo. În viața reală, cele trei entități sînt comprimate în două; rolul pe care îl joacă un individ este adaptat rolurilor celorlați, cu toate acestea ceilalți constituie de asemenea și publicul. Alte neconcordanțe ale acestui model vor fi explorate mai tîrziu.

Materialele ilustrative folosite în acest studiu sînt eterogene: unele sînt preluate din cercetări recunoscute, în care se fac generalizări calificate în privința unor regularități constatate cu certitudine; altele sînt preluate din memorii informale, scrise de oameni pitorești; multe se situează între aceste două categorii. În plus, vom face uz frecvent de un studiu propriu asupra unei comunități de fermieri (practicînd agricultura de subzistență) din insula Shetland.[1] Justificarea acestei abordări (după cum presupun că se întîmplă și în cazul celei a lui Simmel) este că aceste materiale ilustrative alcătuiesc împreună un cadru coerent, care adună laolaltă frînturi de experiență pe care cititorul le-a avut deja și dau astfel cercetătorului un ghid demn de a fi folosit în studii de caz asupra vieții sociale instituționale.

Cadrul este prezentat în etape logice. Introducerea e în mod necesar abstractă și poate fi sărită.

1. Studiu redat parțial in E. Goffman, „Communication Conduct in an Island Community", teză de doctorat nepublicată, Department of Sociology, University of Chicago, 1953. De aici înainte, comunitatea va fi numită „insula Shetland".

Introducere

Cînd un individ se află în prezența altora, aceștia încearcă în general să obțină informații despre el sau să scoată la lumină informații pe care deja le deține. Interesul lor va viza statutul său socio-economic general, viziunea sa despre sine, atitudinea pe care o are față de ei, competența sa, dacă e de încredere etc. Deși o parte dintre aceste informații par să fie dorite aproape ca un scop în sine, există de obicei și motive practice pentru obținerea lor. Informațiile despre un individ ajută la definirea unei situații, dau posibilitatea celorlalți să știe de la bun început ce așteaptă individul de la ei și ce pot aștepta la rîndul lor de la el. Înarmați cu aceste informații, ceilalți vor ști cum să acționeze pentru a provoca răspunsul pe care îl doresc de la el.

Observatorii au la dispoziție multe surse de informații și mulți mesageri sau vehicule purtătoare de semne (*sign vehicles*) care pot transmite aceste informații. Dacă nu cunosc individul respectiv, observatorii pot extrage informații din atitudinea și înfățișarea sa, ceea ce le permite să-și actualizeze

experiențele lor anterioare cu indivizi oarecum asemănători cu cel pe care îl au în față sau, mai important, pot să-i aplice stereotipuri neverificate. De asemenea, pot presupune, pe baza unor experiențe trecute, că numai indivizii de un anumit tip sînt susceptibili de a se afla într-o anumită situație socială. Se pot baza pe ceea ce spune individul despre el însuși sau pe probe documentare pe care el le produce cu privire la cine și ce este. Dacă îl cunosc sau știu cîte ceva despre el în virtutatea unor experiențe anterioare interacțiunii, se pot baza pe presupuneri asupra persistenței și generalității unor trăsături psihologice, ca mijloace de prezicere a comportamentului său prezent și viitor.

Cu toate acestea, în intervalul în care individul se află în prezența imediată a celorlalți, nu se vor petrece foarte multe evenimente care să le furnizeze nemijlocit acestora informațiile concludente de care au nevoie pentru a-și direcționa înțelept propria activitate. Majoritatea faptelor importante au loc în afara timpului și locului interacțiunii sau zac ascunse în interiorul acesteia. De exemplu, atitudinile „reale" sau „adevărate", credințele și emoțiile individului pot fi detectate numai indirect, prin mărturisirile sale sau prin ceea ce pare a fi comportament expresiv involuntar. În mod similar, dacă individul le oferă celorlați un produs sau un serviciu, aceștia vor descoperi adesea că, în timpul interacțiunii, nu beneficiază de locul și de timpul necesare pentru a mînca plăcinta în interiorul căreia se află răvașul. Se vor vedea siliți să accepte anumite evenimente drept semne convenționale sau naturale a ceva ce nu este direct accesibil simțurilor. În termenii lui Ichheiser[1], individul va trebui să acționeze astfel încît, voluntar sau involuntar, *să se exprime* pe sine, iar ceilalți vor trebui, la rîndul lor, să fie *impresionați*, într-un fel sau altul, de el.

Expresivitatea individului (și, ca atare, capacitatea sa de a da impresii) pare să implice două tipuri de activitate semiotică radical diferite: expresia pe care o *dă* și expresia pe care o *transmite*. Prima se bazează pe simboluri verbale sau pe substitute ale

1. Gustav Ichheiser, „Misunderstandings in Human Relations", supliment la *The American Journal of Sociology*, LV, septembrie 1949, pp. 6-7.

acestora, folosite în mod declarat și exclusiv, cu scopul de a transmite informația pe care el și ceilalți o atașează convențional acestor simboluri. Aceasta este comunicarea în sens tradițional și limitat. A doua activitate implică o gamă largă de acțiuni, pe care ceilalți le pot percepe ca simptomatice pentru actor, presupunerea lor fiind că acțiunea respectivă a fost efectuată pentru alte motive decît informațiile transmise astfel. Cum vom vedea în cele ce urmează, această distincție este valabilă doar inițial. Evident, individul poate transmite voluntar dezinformări prin ambele tipuri de comunicare, în primul caz prin înșelăciune, în al doilea, prin disimulare.

Luînd comunicarea atît în sensul său limitat, cît și în cel larg, observăm că, atunci cînd individul se află în prezența imediată a celorlalți, activitatea sa va avea un caracter promisiv. Ceilalți se vor afla în situația de a accepta individul respectiv pe încredere, oferindu-i o replică adecvată, atîta timp cît se află în prezența lor, în schimbul a ceva a cărui valoare nu va putea fi stabilită decît după ce acesta nu se va mai afla în prezența lor. (Desigur, și ceilalți realizează procese de inferență în raport cu lumea fizică, dar numai în lumea interacțiunii sociale obiectele asupra cărora se fac inferențe pot facilita sau îngreuna deliberat procesul de inferență.) Gradul de siguranță perceput de indivizi în raport cu inferențele pe care le fac asupra celuilalt variază în funcție de anumiți factori, cum ar fi cantitatea de informație pe care o dețin deja despre respectiva persoană. Cu toate acestea, nici o cantitate de informații nu obliterează necesitatea de a acționa pe bază de inferențe. După cum spune William I. Thomas:

> Este, de asemenea, foarte important să înțelegem că, în realitate, nu ne conducem viața, nu luăm anumite decizii și nu ne îndeplinim scopurile nici statistic, nici științific. Trăim prin inferență. Să zicem că sînt oaspetele dumneavoastră. Nu știți și nu puteți determina științific dacă vă voi fura banii sau argintăria. Dar, prin inferență, nu o voi face și, tot prin inferență, mă acceptați ca oaspete.[1]

1. Citat în E. H. Volkart, ed., *Social Behaviour and Personality, Contributions of W. I. Thomas to Theory and Social Research*, Social Research Council, New York, 1951, p. 5.

Să ne deplasăm acum de la observatori la individul care se prezintă în fața lor. El poate dori să fie apreciat sau să-i facă să creadă că sînt apreciați, să perceapă cu exactitate ce crede despre ei sau, pur și simplu, să nu obțină nici o impresie definitivă; poate dori să realizeze un climat de armonie, astfel încît interacțiunea să se realizeze optim sau, dimpotrivă, să-i înșele, să scape de ei, să le stîrnească confuzia, să li se opună sau să-i insulte. Indiferent de obiectivul particular pe care individul îl are sau de motivul care conduce la acest obiectiv, interesul său va fi să controleze atitudinea celorlalți, în special reacția lor de răspuns la prezența lui.[1] Controlul derivă în principal din influențarea definiției pe care ceilalți o formulează asupra situației; individul poate influența definiția exprimîndu-se astfel încît să le transmită acea impresie care îi va face să acționeze voluntar în conformitate cu planul său. Astfel, cînd un individ se prezintă în fața altora, va fi de obicei motivat să-și mobilizeze activitatea astfel încît să le transmită impresia pe care este interesat să o transmită. De pildă, dacă indicele de popularitate al unei tinere, în ochii colegelor de cămin, este numărul apelurilor telefonice pe care le primește, putem crede, în consecință, că unele fete vor aranja să primească telefoane. Descoperirea lui Willard Waller poate fi astfel anticipată:

> Mulți observatori au remarcat că o tînără chemată la telefon într-un cămin va lăsa persoana repectivă să-i strige numele de mai multe ori, pentru a da astfel posibilitatea colegelor să audă că este solicitată.[2]

Dintre cele două tipuri de comunicare – expresii date și expresii transmise – acest studiu se va referi în principal la cel de-al doilea tip, mai teatral și contextual, nonverbal, presupus

1. Rămîn îndatorat unei lucrări nepublicate aparținînd lui Tom Burns, de la Universitatea din Edinburgh. Potrivit argumentației acestuia, elementul comun în toate interacțiunile este dorința fiecărui participant de a ghida și de a controla reacțiile celorlalți indivizi prezenți. Un argument similar, referitor la un anumit tip de control special, care are de-a face cu definirea naturii relației dintre cei implicați în interacțiune, a fost înaintat de Jay Haley într-o lucrare recentă, nepublicată.

2. Willard Waller, „The Rating and Dating Complex", *American Sociological Review*, II, p. 730.

nonintenționat, fie că această comunicare este trucată sau nu. Ca exemplu pentru ceea ce vom încerca să examinăm, voi cita pe larg un incident descris într-un roman, în care Preedy, un turist englez, își face apariția pe plaja din fața unui hotel din Spania:

> Cu toate astea, a avut multă grijă să nu atragă atenția nimănui. Înainte de orice, trebuia să dea de înțeles potențialilor amici de vacanță că pentru el nu prezentau nici cea mai mică urmă de interes. Privea prin ei, pe lîngă ei, pe deasupra lor, cu ochii pierduți în spațiu. Plaja putea, la fel de bine, să fie goală. Dacă se întîmpla ca o minge să fie aruncată către el, se arăta surprins; apoi lăsa un zîmbet amuzat să-i lumineze fața (Preedy cel Amabil), se uita în jur, uluit să vadă că *există* oameni pe plajă, o arunca înapoi, cu un zîmbet către sine, și nu *către* privitori, după care relua nonșalant contemplarea spațiului.
>
> Venea însă uneori vremea să orchestreze o mică paradă, parada lui Preedy cel Ideal. Prin diverse mașinațiuni, dădea oricui voia șansa să vadă titlul cărții sale – o traducere spaniolă din Homer, așadar ceva clasic, dar nu îndrăznet, însă, desigur, cosmopolit –, iar apoi își strîngea plasa și pătura de plajă și le împăturea într-o grămăjoară, ca să nu intre nisip în ele (Preedy cel Metodic și Înțelept), se ridica încetișor, își întindea membrele uriașe (Preedy, Motanul Uriaș) și își arunca sandalele la o parte (Preedy cel Dezinvolt, la urma urmelor).
>
> Mariajul dintre Preedy și mare! Existau ritualuri alternative. Primul implica o plimbare care se termina cu o alergare, un plonjon direct în apă, după care urma un înot lin, fără împroșcături, către orizont. Evident, nu chiar către orizont. Apoi, foarte brusc, se întorcea pe spate și începea să împroaște apa cu picioarele, arătînd astfel că ar fi putut înota mai departe dacă ar fi dorit, după care ieșea pe sfert din apă ca toată lumea să vadă cine era.
>
> Ritualul alternativ era mai simplu, evita șocul apei reci și riscul de a părea prea entuziast. Ideea era să pară obișnuit cu marea, cu Mediterana, cu această plajă în particular, pînă într-acolo încît să nu-și dea seama dacă se află sau nu în apă. Această opțiune presupunea o plimbare lentă pînă la țărm – nici nu observa cînd tălpile i se udau, pămînt sau apă erau același lucru pentru *el*! –, cu ochii ațintiți către cer, privind cu gravitate semnele vremii, invizibile pentru ceilalți (Preedy, Pescarul Local).[1]

Romancierul scoate în evidență faptul că Preedy este preocupat excesiv de impresiile pe care simte că acțiunile corpului său le transmit celor din jur. Putem să-l pictăm pe Preedy în culori chiar mai întunecate, dacă presupunem că el acționează pentru a da o anumită impresie, care este o impresie falsă, și că ceilalți fie nu

1. William Sansom, *A Contest of Ladies*, Hogarth, Londra, 1956, pp. 230-232.

primesc nici o impresie, fie, mai rău, primesc impresia pe care Preedy se străduiește cu afectare să le-o provoace. Pentru noi, aspectul important este că impresia pe care Preedy crede că o provoacă este, de fapt, impresia pe care ceilalți, în mod corect sau incorect, și-o fac despre cineva aflat în preajma lor.

Am spus mai sus că, atunci cînd un individ se prezintă în fața altora, acțiunile sale vor influența definiția situației care se creează. Uneori individul va acționa într-un mod extrem de calculat, exprimîndu-se într-un anumit fel, doar pentru a da celorlalți tipul de impresie care să le provoace răspunsul specific pe care el dorește să-l obțină. Alteori, individul va fi calculat în activitatea sa, dar nu complet conștient că este într-adevăr astfel. Uneori, el se va exprima intenționat și conștient într-un anumit fel, dar mai ales pentru că tradiția grupului său sau statutul social cer acest tip de expresie, iar nu din cauza unui anumit răspuns (altul decît acceptare sau aprobare vagă) care are șanse să fie obținut de la cei impresionați de expresia sa. Uneori, tradițiile unui rol îl vor face pe individ capabil să dea o impresie bine fundamentată de un anume tip, chiar dacă el nu este, conștient sau inconștient, dornic să creeze o astfel de impresie. Ceilalți, la rîndul lor, pot fi impresionați pe măsură de eforturile individului de a transmite ceva sau pot judeca greșit situația și pot ajunge la concluzii care nu sînt justificate nici de intenția individului și nici de fapte. În orice caz, în măsura în care ceilalți acționează *ca și cum* individul ar fi transmis o anumită impresie, putem adopta o viziune pragmatică sau funcțională și să spunem că individul a proiectat „eficient" o definiție anume a situației și a cultivat „eficient" înțelegerea pe care o anume stare de fapt a determinat-o.

Mai există un aspect al reacțiilor celorlalți, demn de o atenție specială. Avînd în vedere că este probabil ca un individ să se prezinte pe sine într-o lumină favorabilă, ceilalți au două unghiuri din care pot privi situația: unul din care este relativ ușor pentru individul pe care îl au în față să manipuleze situația, în principal prin aserțiuni verbale, și un al doilea, din care individul nu are control, de care pare mai puțin preocupat și care derivă din impresia pe care o transmite. În acest caz, ceilalți pot folosi aspectele nedeterminate ale comportamentului său expresiv ca filtru de verificare a validității elementelor transmise de aspectele determinate. Astfel se creează o asimetrie fundamentală în procesul de comunicare, dat fiind că individul este conștient doar de un flux de comunicare, iar martorii săi sînt conștienți de acest flux, precum și de prezența unui flux secundar. De exemplu, o nevastă de țăran din insula Shetland, care servește mîncăruri tradiționale unui vizitator venit din centrul Angliei, va asculta cu un zîmbet politicos asigurările acestuia că tot ce mănîncă este delicios; în același timp, va urmări rapiditatea cu care acesta duce lingura la gură, pofta cu care pare să mestece și expresia de delectare care i se citește pe față, folosind aceste semne ca filtru de verificare a afirmațiilor de apreciere ale oaspetelui. Aceeași femeie, pentru a descoperi ce gîndește o cunoștință (A) despre o altă cunoștință (B), va aștepta pînă cînd B se va afla în prezența lui A, angajat însă în conversație cu o altă cunoștință C. Apoi va examina expresia facială a lui A, în timp ce urmărește discuția dintre B și C. Nefiind angajat în conversație cu B, deci nefiind observat de către acesta, A se va mai relaxa uneori, va uita de constrîngerile uzuale sau de strategiile de disimulare și va exprima deschis ce simte față de B. Altfel spus, femeia îl va observa pe observatorul neobservat.

Dat fiind faptul că ceilalți au tendința de a verifica aspectele controlabile ale comportamentului cu ajutorul celor mai puțin controlabile, este de așteptat că individul va încerca să exploateze această posibilitate, influențînd impresia pe care o face printr-un comportament considerat informativ și de încredere.[1] De pildă, pentru a fi admis într-un cerc social restrîns, participantul observator ar putea nu numai să aibă o privire aprobatoare în timp ce îl ascultă pe informator, ci chiar să și-o mențină în timp ce-l urmărește vorbind cu ceilalți; în acest caz, observatorii observatorului nu vor descoperi cu atîta ușurință care este, de

1. Scrierile foarte cunoscute și destul de fundamentate ale lui Stephen Potter se referă parțial la semne care pot fi manipulate astfel încît să dea unui observator vigilent sugestii aparent involuntare, astfel încît acesta să descopere virtuți ascunse, pe care jucătorul nu le posedă în fapt.

fapt, poziția sa. Un exemplu specific vine din insula Shetland. Cînd un vecin vine la o ceașcă de ceai, de obicei i se citește pe față cel puțin o frîntură de zîmbet cald, atunci cînd trece pragul casei. Deoarece absența obstacolelor fizice în afara casei și lipsa luminii în interior fac de obicei posibilă observarea pe nevăzute a vizitatorului în timp ce se apropie de casă, localnicii se delectează cu urmărirea schimbării expresiei faciale a vizitatorului, care își așterne pe față un aer sociabil chiar înainte de a intra. Totuși, unii vizitatori, conștienți de faptul că sînt priviți, vor adopta aerul social cu mult înainte de a ajunge aproape de casă, asigurîndu-se astfel că proiectează o imagine constantă.

Acest tip de control asupra partiturii unui individ reinstaurează simetria procesului de comunicare și pregătește scena pentru un tip de joc al informațiilor – un cerc potențial infinit de disimulări, descoperiri, false revelații și redescoperiri. Merită adăugat că, dat fiind că ceilalți sînt probabil relativ încrezători cu privire la aspectele presupus necontrolate ale atitudinii individului, acesta poate cîștiga mult controlîndu-le. Evident, ceilalți pot simți că individul manipulează aspectele presupus spontane ale comportamentului său și caută în acest act de manipulare o reflectare a atitudinii pe care individul nu a reușit să o controleze. Acest lucru asigură din nou un control asupra comportamentului individului, de această dată asupra comportamentului său presupus necontrolat, restabilind astfel asimetria procesului de comunicare. Aici aș dori să adaug că arta de a pătrunde efortul unui individ pînă la neintenționalitatea calculată pare mai bine dezvoltată decît capacitatea noastră de a ne manipula propriul comportament, astfel încît, indiferent de cîți pași au apărut în schimbul de informații, este probabil ca martorul să aibă avantaje asupra actorului, deci este probabil ca asimetria inițială a procesului de comunicare să fie menținută.

Cînd admitem că individul proiectează o definiție a situației atunci cînd se prezintă în fața altora, trebuie de asemenea să admitem că și ceilalți, oricît de pasiv ar părea rolul lor, vor proiecta la rîndul lor o definiție a situației, în virtutea răspunsului lor către individ și a liniilor de acțiune pe care le inițiază către el. De obicei, definițiile situației proiectate de diferiți participanți sînt

suficient de sincronizate, astfel încît să nu apară contradicții deschise. Prin aceasta nu înțeleg că va apărea tipul de consens care există atunci cînd fiecare individ prezent exprimă candid ceea ce simte cu adevărat și e de acord într-adevăr cu sentimentele exprimate de ceilalți. Acest tip de armonie este un ideal optimist, dar nu e neapărat necesar bunei funcționări a societății. Mai degrabă, fiecare participant își va reprima sentimentele reale imediate, transmițînd o perspectivă asupra situației, despre care crede că ceilalți o vor găsi cel puțin temporar acceptabilă. Această menținere a unei suprafețe de înțelegere, acest consens superficial este facilitat de faptul că fiecare participant își ascunde dorințele proprii în spatele unor afirmații bazate pe valori la care toată lumea prezentă se simte obligată să adere. Mai mult, există de obicei o diviziune a muncii de definire. Fiecărui participant îi este permis să stabilească regulile oficiale provizorii asupra unor probleme care sînt vitale pentru el, dar nu imediat importante pentru ceilalți, de exemplu raționalizările și justificările prin care își motivează activitatea trecută. În schimbul acestei curtoazii, el va rămîne tăcut sau nu se va angaja în chestiuni importante pentru ceilalți, dar mai puțin importante pentru el. Avem astfel un tip de *modus vivendi* interacțional. Împreună, participanții contribuie la o definire generală, unică, a situației, care implică nu atît un acord real asupra a ceea ce există, cît mai degrabă un acord real care va stabili ce pretenții, vizavi de ce probleme, vor fi onorate pe moment. Va exista, de asemenea, un acord real asupra dorinței de a evita un conflict deschis asupra definirii situației.[1] Mă voi referi la acest nivel de acord ca la un „consens de lucru" („*working consensus*"). Trebuie înțeles că un consens de

1. O interacțiune poate fi deliberat transformată într-un timp și spațiu de exprimare a diferențelor de opinie, dar, în astfel de cazuri, participanții trebuie să fie atenți să cadă de acord asupra tonului adecvat, a vocabularului și a gradului de seriozitate pe care trebuie să-l aibă argumentele, ca și asupra respectului reciproc pe care participanții divergenți trebuie să continue să-l exprime unul față de celălalt. Această definire a situației, fie de către cei implicați, fie una de tip academic, poate fi de asemenea invocată brusc și judicios ca o modalitate de a transforma un conflict serios de vederi, în unul care poate fi susținut într-un cadru acceptabil pentru toți cei prezenți.

lucru stabilit în cadrul unei interacțiuni poate fi foarte diferit în conținut de consensul de lucru stabilit într-un alt tip de cadru. Astfel, între doi prieteni, la prînz, se montează un spectacol de afecțiune, respect și grijă reciprocă. În ocupațiile de serviciu, pe de altă parte, specialistul menține adesea o imagine de implicare dezinteresată în problema clientului, în timp ce clientul răspunde printr-un spectacol al respectului față de competența și integritatea morală a specialistului. Indiferent de astfel de diferențe de conținut, forma generală a acestor aranjamente de lucru este aceeași.

Observînd tendința unui participant de a accepta definițiile pretinse de cei prezenți, putem înțelege importanța crucială a informațiilor pe care individul le posedă *inițial* sau pe care le dobîndește cu privire la restul participanților, pentru că pe baza acestor informații inițiale individul începe să definească situația și să construiască linii de acțiune de răspuns. Proiecția inițială a individului îl angajează în ceea ce își propune să fie și îl forțează să renunțe la toate trucajele. Pe măsură ce interacțiunea între participanți progresează, vor apărea evident adăugiri și modificări în această stare informațională inițială, dar este esențial ca aceste evoluții ulterioare să se relaționeze fără contradicții și chiar să derive din pozițiile inițiale adoptate de participanți. S-ar părea că un individ poate alege mai ușor atunci cînd este vorba de linia de comportament pe care o pretinde și, apoi, o extinde asupra tuturor celor prezenți, la începutul unei întîlniri, decît atunci cînd trebuie să modifice linia de comportament urmată, o dată ce interacțiunea este în curs de desfășurare.

În viața cotidiană există, desigur, o înțelegere clară a faptului că primele impresii contează. Astfel, autoreglarea comportamentală la locul de muncă a personalului de servire va atîrna adesea de capacitatea acestuia de a prelua și de a menține inițiativa în relația cu cel servit, capacitate care necesită o agresivitate subtilă din partea celui care servește, atunci cînd el are un statut socio-economic inferior clientului său. W. F. Whyte oferă ca exemplu chelnerița:

> Primul lucru care iese în evidență este că ospătărița care învață să lucreze sub presiune nu se limitează la a le răspunde clienților săi. Ea acționează cu o anumită îndemînare pentru a le controla comportamentul. Prima întrebare pe care ne-o punem atunci cînd observăm relația sa cu clienții ar fi: „Este startul chelneriței mai bun decît al clientului sau acesta ia un start mai bun decît ea?" Chelnerița pricepută realizează natura crucială a acestei întrebări [...].
>
> Chelnerița pricepută își abordează clientul cu încredere și fără ezitări. De pildă, ea poate observa că un client nou venit s-a așezat la o masă înainte ca ea să o poată debarasa de vasele murdare și înainte de a schimba fața de masă. Acum, el stă aplecat deasupra mesei, studiind meniul. Ea îl salută, spune „Pot să schimb fața de masă, vă rog?" și, fără să mai aștepte răspuns, îi ia meniul de dinainte, astfel încît el să-și îndepărteze corpul de masă, după care ea își face treaba. Relația dintre ei este astfel ținută sub control politicos, dar ferm, și nu se pune nici un moment întrebarea cine poartă răspunderea situației.[1]

Cînd interacțiunea inițiată de „primele impresii" este ea însăși doar stadiul inițial dintr-o serie extinsă de interacțiuni, implicînd aceiași participanți, vorbim de „o pornire cu dreptul" și simțim că este crucial să se întîmple astfel. Aflăm, de exemplu, că unii profesori împărtășesc următorul punct de vedere:

> Nu-i poți lăsa niciodată pe ei să pună șaua pe tine, altfel ești terminat. Așa că încep în forță. Din prima zi în care intru la o clasă nouă, îi las să înțeleagă cine-i șeful. Trebuie să demarezi dur, apoi o lași mai moale, pe măsură ce avansezi. Dacă debutezi la modul „lasă-mă să te las", cînd vei încerca să fii mai dur, or să-ți rîdă-n nas.[2]

În mod similar, îngrijitorii din instituțiile psihiatrice simt că, dacă un pacient nou este pus clar la locul lui încă din prima lui zi în salon și făcut să înțeleagă cine-i șeful, multe dificultăți ulterioare vor fi prevenite.[3]

Dat fiind faptul că individul își proiectează cu eficacitate o definiție a situației atunci cînd se află pentru prima oară în prezența altora, putem presupune că s-ar petrece în decursul

1. W. F. Whyte, „When Workers and Customers Meet", cap. VII, *Industry and Society*, W. F. Whyte ed., McGraw-Hill, New York, 1946, pp. 132-133.
2. Interviu cu un profesor, citat de Howard S. Becker, „Social Class Variations in the Teacher-Pupil Relationship", *Journal of Educational Sociology*, XXV, p. 459.
3. Harold Taxel, „Authority Structure in a Mental Hospital Ward", lucrare de disertație, nepublicată, Facultatea de Sociologie, Universitatea din Chicago, 1953.

spune sieși istorii, prin vise, în care ocupă poziții imposibile. Familiile povestesc despre momentul în care un oaspete a încurcat datele și a sosit cînd nici starea casei, nici membrii ei nu erau pregătiți pentru el. Ziariștii istorisesc situații cînd s-a produs o greșeală de tipar plină de subtexte, iar prezumția de obiectivitate sau de decență asupra ziarului a fost discreditată în chip umoristic. Funcționarii publici evocă momentele cînd o persoană a înțeles greșit instrucțiunile de completare a unui formular, dînd răspunsuri care implicau o definire neașteptată și bizară a situației.[1] Marinarii, al căror cămin mereu departe de casă este atît de masculin, spun și ei povești despre întoarceri acasă și exprimări neatente, cînd îi cer mamei să le dea „rahatul ăla de unt".[2] Diplomații povestesc situații cînd o regină mioapă l-a întrebat pe ambasadorul unei republici despre starea sănătății regelui său.[3]

Recapitulînd deci, presupun că, atunci cînd un individ apare în fața altor oameni, el are multe motive de a încerca să controleze impresia pe care ei o obțin în respectiva situație. Această lucrare se ocupă de unele tehnici comune pe care le angajează oamenii pentru a susține astfel de impresii, precum și de unele accidente recurente, asociate cu angajarea acestor tehnici. Conținutul specific al activității prezentate de individul participant sau rolul pe care-l joacă acest conținut în activitățile interdependente ale unui sistem social neîntrerupt nu vor fi dezbătute; mă vor interesa doar problemele dramaturgice ale participantului în prezentarea activității sale în fața altora. Problemele de care se ocupă arta dramatică și montarea pe scenă a unei piese sînt cîteodată lipsite de importanță, totuși foarte generale; ele par să se petreacă oriunde în viața socială, oferindu-i astfel o dimensiune proeminentă pentru analiza sociologică formală.

1. Peter Blau, „Dynamics of Bureaucracy", teză de doctorat, Facultatea de Sociologie, Universitatea Columbia, în curs de apariție, University of Chicago Press, pp. 127-129.

2. Walter M. Beattie, Jr., „The Merchant Seaman", teză de masterat nepublicată, Facultatea de Sociologie, Universitatea din Chicago, 1950, p. 35.

3. Sir Frederick Ponsonby, *Recollections of Three Reigns*, Dutton, New York, 1952, p. 46.

Este cazul să închei această introducere cu definirea unor termeni discutați mai înainte și necesari în ceea ce va urma. Pentru scopul lucrării noastre, interacțiunea (însemnînd interacțiunea față-în-față) poate fi definită în mare ca influență reciprocă a indivizilor asupra acțiunilor celuilalt, atunci cînd se află unul în prezența fizică imediată a altuia. O interacțiune se poate defini ca suma actelor care se petrec pe parcursul unei anumite ocazii, atunci cînd un număr dat de indivizi se află continuu unul în prezența celuilalt; termenul „întîlnire" se potrivește și el foarte bine. O „performare" („*performance*") presupune toată activitatea unui anumit participant, dată fiind o ocazie anume, și care servește în influențarea, în orice fel, a oricăruia dintre ceilalți participanți. Luînd un participant anume și performarea lui ca punct fundamental de referință, ne putem referi la cei care contribuie cu celelalte performări ca la un public, observatori sau coparticipanți. Modelul de acțiune prestabilit care se desfășoară în cursul unei performări și care poate fi prezentat sau preluat și în alte ocazii se poate numi „rol" („*part*") sau „rutină" („*routine*")[1]. Acești termeni situaționali pot fi ușor de pus în relație cu termeni structurali convenționali. Cînd un individ sau un performer joacă același rol în fața aceluiași public, în diferite ocazii, este probabil să apară o relație socială. Definind rolul social ca legiferarea drepturilor și a datoriilor legate de un statut dat, putem spune că un rol social va implica una sau mai multe rutine și că fiecare dintre aceste roluri diferite poate fi prezentat de performer, într-o serie de ocazii, acelorași tipuri de public sau unui public alcătuit din aceleași persoane.

1. Pentru comentarii privind importanța distingerii între o rutină de interacțiune și orice exemplu particular în care această rutină este jucată, vezi John von Neumann și Oskar Morgenstern, *The Theory of Games and Economic Behaviour*, ediția a doua, Princeton University Press, 1947, p. 49.

CAPITOLUL I

Performările

Credința în rolul jucat

Cînd un individ joacă un rol, el le cere implicit observatorilor lui să ia în serios impresia cultivată dinaintea lor. Li se cere să creadă că personajul pe care-l văd chiar posedă atributele pe care pare să le posede, că sarcina pe care o îndeplinește va avea consecințele implicit pretinse în numele ei și că, în general, lucrurile sînt ceea ce par să fie. La fel, există și opinia populară că individul performează și pune în scenă spectacolul „în beneficiul altor oameni". Putem așadar să demarăm considerațiile asupra performărilor răsturnînd problema și aruncînd o privire asupra credinței proprii a individului în impresia de realitate pe care încearcă să le-o producă acelora printre care se află.

La o extremă, descoperim că performerul este complet implicat în propriul său act; el poate fi sincer convins că impresia de realitate pe care o pune în scenă este chiar realitatea adevarată. Cînd publicul lui este, de asemenea, convins în acest fel de

spectacolul pe care îl realizează – și acesta pare să fie cazul tipic –, atunci, cel puțin pentru moment, numai sociologul sau complexații social vor avea dubii asupra „neveridicității" a ceea ce este prezentat.

La cealalată extremă, descoperim că performerul poate să nu fie deloc implicat în rolul lui zilnic. Această posibilitate este de înțeles, de vreme ce nimeni nu se află într-o poziție observațională atît de bună încît să vadă în spatele unui act așa cum vede însăși persoana care îl desfășoară. În plus, performerul poate fi determinat să ghideze convingerile publicului său doar ca un mijloc în vederea altor scopuri, nefiind în principiu preocupat de impresia pe care o vor avea ei despre el sau despre situația respectivă. Cînd individul nu are nici o încredere în propriul lui act și nici o preocupare în sine pentru ceea ce va crede publicul său, îl putem numi cinic, păstrînd termenul „sincer" pentru indivizi care cred în impresia stîrnită de propria lor performare. Ar trebui să înțelegem că cinicul, cu toată neimplicarea lui profesională, poate obține din această mascaradă plăceri neprofesionale, experimentînd un soi de agresiune spirituală voioasă, prin faptul că se poate juca după plac cu ceea ce publicul lui trebuie să ia în serios.[1]

Nu presupun, desigur, că toți performerii cinici sînt interesați în amăgirea publicului lor în scopuri „egoiste" sau de cîștig personal. Un ins cinic își poate amăgi publicul și pentru ceea ce el consideră a fi binele acestuia sau pentru binele comunității etc. Ca să ilustrăm acest lucru, nu e nevoie să apelăm la înțelepciunea amară a unor oameni de scenă precum Marc Aureliu sau Sun Tzu. Știm că, în ocupațiile de servire a publicului, specialiștii, altfel sinceri, sînt cîteodată forțați să-și amăgească clienții, pentru că aceștia demonstrează că au cu adevărat nevoie de acest lucru. Doctori aduși în situația de a induce efectul placebo, vînzătorii de

1. Poate că adevărata crimă a șarlatanului nu este aceea că ia bani de la victimele sale, ci aceea că ne distruge tuturor credința că manierele și aparența burgheză nu pot fi susținute decît de oameni din pătura burgheziei. Un specialist dezabuzat poate fi în mod cinic ostil în relația pe care clienții săi se așteaptă să o aibă cu ei, dar escrocul se află în poziția de a disprețui toată lumea „cinstită".

la stațiile de benzină care verifică resemnați și răsverifică presiunea cauciucurilor pentru femei anxioase aflate la volan, vînzătorii de pantofi care vînd un pantof potrivit, dar spun clientului că este mărimea pe care și-o dorește el – aceștia sînt performeri cinici, al căror public nu le permite să fie sinceri. În mod similar, se pare că pacienții simpatetici din saloanele spitalelor de boli mintale simulează uneori simptome bizare, astfel ca asistentele practicante să nu fie supuse unei performări dezamăgitor de normale.[1] De asemenea, cînd inferiorii îi copleșesc pe superiorii aflați în vizită cu primirile lor cele mai generoase, principalul motiv poate să nu fie dorința lor egoistă de a culege favoruri; inferiorul încearcă, cu tact, să-și facă superiorul să se simtă în largul său, simulînd tipul de lume pe care crede că acesta o aprobă.

Am sugerat două extreme: un individ poate fi implicat sincer în actul lui sau poate fi cinic în privința acestuia. Aceste extreme sînt ceva mai mult decît capetele unui continuum. Fiecare oferă individului o poziție care are propriile ei garanții și mijloace de apărare, așa că va exista o tendință a celor care au ajuns aproape de unul din acești poli să își încheie traseul. Debutînd cu lipsa de încredere lăuntrică în rolul său, individul poate urma mișcarea naturală descrisă de Park:

> Probabil nu este doar un accident istoric faptul că „persoană", în înțelesul său etimologic, înseamnă mască. Avem mai degrabă o recunoaștere a faptului că orice om, întotdeauna și oriunde, mai mult sau mai puțin conștient, joacă un

1. Vezi Taxel, *op. cit.*, p. 4. Harry Stack Sullivan a sugerat că tactul performerilor instituționalizați poate opera în cealaltă direcție, rezultînd un fel de echilibru mental de genul *noblesse oblige*. Vezi studiul său „Socio-Psychiatric Research", *American Journal of Psychiatry*, X, pp. 987-988.

„Un studiu despre «recuperările sociale» dintr-unul din marile noastre spitale de boli psihice, realizat cu cîțiva ani în urmă, mi-a arătat că pacienții erau adesea lăsați fără supraveghere, pentru că învățaseră să nu-și manifeste simptomele în fața persoanelor din jur; cu alte cuvinte, integraseră o parte suficientă din mediul lor înconjurător, cît să realizeze prejudecata celorlalți, ostilă maniilor lor. Păreau să fi devenit aproape destul de înțelepți ca să tolereze imbecilitatea înconjurătoare, descoperind finalmente că era stupiditate, iar nu maliție. Își puteau atunci asigura satisfacția din contactul cu cei din jur, în timp ce își defulau o parte din manii prin mijloace psihotice."

rol [...]. Prin aceste roluri ne cunoaștem unul pe celălalt; prin aceste roluri ne cunoaștem pe noi înșine.[1]

Într-un fel și în măsura în care această mască reprezintă concepția pe care ne-am format-o despre noi înșine – rolul căruia ne străduim să ne conformăm –, această mască este sinele nostru mai adevărat, sinele care am dori să fim. În sfîrșit, concepția noastră despre propriul rol devine o a doua natură și o parte integrantă a personalității noastre. Venim pe lume ca indivizi, ne formăm un caracter și devenim persoane.[2]

Acest lucru poate fi ilustrat cu exemple din viața comunității din Shetland. În ultimii patru sau cinci ani, hotelul de pe insulă a fost deținut și condus de un cuplu de origine țărănească. Încă de la început, proprietarii au fost forțați să-și lase deoparte concepțiile personale despre cum ar trebui să-și conducă oamenii viața, punînd la dispoziție în hotel un set complet de servicii și comodități burgheze. În ultima vreme totuși, se pare că directorii au devenit mai puțin cinici în privința spectacolului pe care-l joacă; ei înșiși devin pe zi ce trece mai burghezi și mai fermecați de sinele pe care clienții li-l atribuie.

O altă ilustrare se poate găsi la proaspătul recrut care urmează inițial eticheta armatei ca să evite pedeapsa corporală și care, în cele din urmă, ajunge să urmeze regulile pentru ca organizația să nu se rușineze cu el, iar ofițerii și ceilalți soldați să-l respecte.

Așa cum am sugerat, traiectoria de la neîncredere la încredere poate fi urmată și în cealaltă direcție, o dată cu o convingere sau cu o aspirație nesigură, sfîrșind în cinism. Profesiile cărora publicul le acordă un respect aproape religios permit adesea practicanților lor să urmeze în această direcție ciclul menționat, iar novicii îl urmează, adesea, nu din cauza unei înțelegeri lente a faptului că-și amăgesc publicul – căci, după standardele sociale obișnuite, pretențiile pe care le formulează pot fi pe deplin valide –, ci pentru că ei pot folosi acest cinism ca un mijloc de a-și izola eurile profunde de contactul cu publicul. Și ne putem chiar aștepta să descoperim cariere tipice de credință, în care individul pornește la

1. Robert Ezra Park, *Race and Culture*, The Free Press, Glencoe, Ill., 1950, p. 249.
2. *Ibid.*, p. 250.

drum cu un anumit tip de implicare în spectacolul pe care este chemat să-l facă, iar apoi oscilează, de mai multe ori, între sinceritate și cinism, înainte de a parcurge toate fazele și momentele de criză ale încrederii în sine, tipice unei persoane de rangul lui. Astfel, studenții la medicină spun că bobocii înclinați spre idealism își lasă deoparte, de obicei, aspirațiile sacre, pentru o perioadă de timp. În primii doi ani, studenții descoperă că interesul lor pentru medicină trebuie abandonat, pentru a-și dedica tot timpul sarcinii de a învăța cum să examineze pacienții. Pe parcursul următorilor doi ani, ei vor fi prea ocupați cu studiul bolilor ca să mai arate mare grijă persoanelor bolnave. Abia după ce își încheie studiile, idealurile lor inițiale despre serviciul medical se vor reafirma.[1]

Deși ne-am putea aștepta să găsim o mișcare naturală de du-te vino între cinism și sinceritate, nu trebuie să excludem acel punct de tranziție susținut de puterea unei mici autoiluzionări. Individul poate încerca să-i inducă publicului judecarea lui și a situației respective într-un anume fel, el poate căuta această judecată ca un scop în sine, fundamental, și totuși poate să nu creadă pînă la capăt că merită evaluarea de sine pe care o pretinde sau că impresia de realitate pe care o cultivă e justificată. Un alt amestec de cinism și încredere este sugerat în discuția lui Kroeber despre șamanism:

Mai este și vechea problemă a înșelătoriei. Probabil că majoritatea șamanilor sau a doctorilor din toată lumea se folosesc de prestidigitație în vindecare și în special pentru exhibarea puterii lor. Această prestidigitație este cîteodată deliberată; dar, în multe cazuri, conștiența poate fi mai puțin profundă decît preconștientul. Atitudinea lor, fie că a existat sau nu o reprimare, pare să înclineze spre o fraudă pioasă. Etnografii de teren par, în general, foarte convinși că pînă și șamanii care știu că sporesc frauda cred totuși în continuare în puterile lor și mai ales în cele ale altor șamani; ei îi consultă pe aceștia cînd ei înșiși sau copiii lor sînt bolnavi.[2]

1. H. S. Becker și Blanche Greer, „The Fate of Idealism in Medical School", *American Sociological Review*, 23, pp. 50-56.
2. A. L. Kroeber, *The Nature of Culture*, University of Chicago Press, Chicago, 1952, p. 311.

Fața

Am folosit termenul „performare" pentru a desemna întreaga activitate a unui individ, desfășurată într-o perioadă marcată de prezența lui continuă în fața unui anumit grup de observatori și având o anumită influență asupra acestora. Vom eticheta ca „față" („*front*") acel aspect din performarea individului, care funcționează de regulă într-un mod general și fix, pentru a defini situația în ochii celor care observă performarea. Fața este deci echipamentul expresiv standardizat, angajat intenționat sau nu de individ în timpul performării. În scopuri preliminare, să distingem și să etichetăm ceea ce par a fi părțile standard ale feței.

Mai întîi este „cadrul" („*setting*"), incluzînd mobila, decorațiunile, amplasarea fizică și alte obiecte de fundal care furnizează tabloul general, ca și suporții de scenă necesari pentru desfășurarea acțiunii umane, jucată în fața, în interiorul lui sau pe el. Un cadru tinde să fie fixat, geografic vorbind, astfel încît cei care vor folosi un cadru anume, ca parte a performării lor, să nu-și poată începe jocul pînă nu s-au deplasat la locul potrivit; tot astfel, ei trebuie să-și încheie performarea cînd îl părăsesc. Numai în situații excepționale, cadrul îi urmează pe performeri; vedem acest lucru în cortegiul funerar, în parada civilă și în procesiunile fabuloase în care sînt încoronați regii și reginele. În principal, aceste excepții par să ofere un fel de extraprotecție pentru performerii care sînt sau care au devenit momentan de neatins, sacri. Aceste somități trebuie distinse, desigur, de performerii profani de tipul comercianților ambulanți, care-și mută locul de muncă între două performări, adesea fiind forțați să facă astfel. Pentru a deține un loc fix pentru cadrul de manifestare, un conducător poate fi prea sacru, iar un vînzător de vechituri prea profan.

Gîndindu-ne la aspectele scenice ale feței, iată camera de zi a unei case particulare și numărul mic de performeri care se pot identifica complet cu aceasta. Am acordat insuficientă atenție ansamblurilor de echipamente-semnal, pe care un număr mare de performeri le pot numi ale lor, pentru scurte perioade de timp. Este caracteristic pentru toate țările vest-europene și, fără

îndoială, o sursă de stabilitate pentru ele faptul că un număr mare de interioare luxoase sînt disponibile pentru a fi închiriate oricui și le poată permite. O ilustrare a acestui fapt poate fi citată chiar dintr-un studiu despre înalții funcționari din Marea Britanie:

> Întrebarea despre cît preiau oamenii care ajung în fruntea ierarhiei administrative din „tonul" sau „culoarea" unei alte clase decît cea căreia îi aparțin prin naștere este delicată și dificilă. Singurele informații sigure privind această întrebare sînt cifrele referitoare la membrii marilor cluburi londoneze. Mai mult de trei pătrimi din înalții noștri oficiali din administrație aparțin unuia sau mai multor cluburi foarte prestigioase și luxoase, unde taxa de intrare poate fi de douăzeci de guinee sau mai mult, iar abonamentul anual variază între douăsprezece și douăzeci de guinee. Prin premisele lor, prin echipamentul și stilul de viață practicat acolo, prin întreaga lor atmosferă, aceste instituții sînt destinate clasei aristocratice (nici măcar marii burghezii). Deși mulți dintre membri nu ar putea fi descriși ca bogați, numai un om bogat ar putea furniza, neajutat de nimeni, pentru sine și familia lui, spațiu, mîncare, băutură, servicii și alte condiții de viață la același standard ca acela pe care-l găsește la Union, Travellers' sau la Reform.[1]

Un alt exemplu se poate găsi în dezvoltarea de ultimă oră a profesiei medicale, unde este din ce în ce mai important pentru un doctor să aibă acces la o scenă științifică minuțios elaborată, cum este cea oferită de marile spitale; din ce în ce mai puțini doctori simt că decorul muncii lor zilnice este un loc în care se pot închide peste noapte.[2]

Dacă folosim termenul „cadru" cu referire la părțile scenice ale echipamentului expresiv, se poate utiliza termenul de „față personală" („*personal front*") cu referire la celelalte obiecte din echipamentul expresiv, obiecte pe care le identificăm cel mai intim cu perfomerul însuși și ne așteptăm în chip firesc să-l urmeze pe acesta oriunde merge. Ca părți ale feței personale, putem include aici însemnele funcției sau ale rangului, hainele,

1. H. E. Dale, *The Higher Civil Service of Great Britain*, Oxford University Press, Oxford, 1941, p. 50.

2. David Solomon, „Career Contingencies of Chicago Physicians", teză de doctorat nepublicată, Facultatea de Sociologie, Universitatea din Chicago, 1952, p. 74.

caracteristicile legate de sex, de vîrstă și de rasă, dimensiunile și aparența fizică, ținuta corporală, stereotipiile discursive, expresiile faciale, gesturile și alte lucruri. Unele dintre aceste vehicule de semne, cum ar fi caracteristicile rasiale, sînt relativ fixe și nu variază pentru un individ, într-o perioadă de timp, de la o situație la alta. Pe de altă parte, alte vehicule de semne sînt relativ mobile sau tranzitorii, de pildă expresia facială, și pot varia în timpul unei performări de la un moment la altul.

Uneori este util să împărțim stimulii care alcătuiesc fața personală în „înfățișare" („*appearance*") și „atitudine" („*manner*"), după funcția performată de informațiile pe care acești stimuli le poartă. „Înfățișarea" se referă la acei stimuli care funcționează într-un anumit moment ca să ne avertizeze despre statutul social al performerului. Tot acești stimuli vorbesc și despre starea rituală temporară a individului, spunîndu-ne dacă el s-a angajat momentan într-o activitate sau o muncă socială formală sau într-un moment de recreere informală, dacă el celebrează sau nu o fază din ciclul sezonier sau din ciclul vieții sale. „Atitudinea" desemnează acei stimuli care funcționează într-un anumit moment pentru a ne avertiza asupra rolului interactiv pe care performerul se așteaptă să-l joace în situația care urmează să înceapă. Astfel, o atitudine trufașă, agresivă, poate da impresia că performerul se așteaptă să fie el inițiatorul interacțiunii verbale și cel care îi direcționează cursul. O atitudine sfioasă, de apărare, poate da impresia că performerul se așteaptă să-i urmeze pe cei aflați în top sau, cel puțin, că poate fi determinat să facă astfel.

Adesea ne așteptăm, desigur, la o consecvență mai fermă între înfățișare și atitudine, adică ne așteptăm ca diferențele de statut social dintre interactanți să fie congruente cu indicațiile pentru un presupus rol în interacțiune. Iată o astfel de coerență a feței, ilustrată de descrierea procesiunii unui mandarin printr-un oraș chinezesc:

> Venind în urma sa, foarte aproape [...], lectica luxoasă a mandarinului, purtată de opt oameni, umple tot spațiul liber al străzii. Este primarul orașului și, în toate situațiile practice, el reprezintă puterea supremă. Este o oficialitate cu înfățișarea ideală, căci are o talie statuară, masivă, avînd în același timp și acea privire dură și inflexibilă, presupusă a fi necesară oricărui magistrat ce speră să-și țină supușii la ordine. Are un aspect rigid și amenințător, de parcă ar fi în drum spre un loc de execuție, unde urmează a fi decapitat un criminal. Acesta este genul de atitudine pe care o afișează mandarinii cînd apar în public. În cursul unei experiențe de ani de zile, nu am văzut niciodată măcar pe unul dintre ei, de la cel mai înalt la cel mai mărunt, cu un zîmbet pe chip sau vreo privire care să exprime mila față de oameni, în timp ce este purtat oficial de-a lungul străzilor.[1]

Dar înfățișarea și atitudinea se pot și contrazice reciproc, ca atunci cînd un performer aparent de rang mai înalt decît publicul său joacă într-un mod neașteptat de egalitarist, de intim sau de defensiv, ori cînd un performer îmbrăcat în hainele specifice unor înalte poziții se prezintă unui individ cu un statut și mai înalt.

Ca o completare la presupusa consecvență dintre înfățișare și atitudine, ne așteptăm, desigur, și la o anumită coerență între cadru, aparență și atitudine.[2] O asemenea coerență reprezintă un tip ideal, care ne oferă un mijloc de a ne stimula atenția și interesul față de excepții. În acest aspect, cercetătorul este asistat de ziarist, căci excepțiile de la presupusa coerență între cadru, înfățișare și atitudine oferă picanteria și strălucirea multor cariere și aspectul vandabil al multor articole din reviste. De exemplu, într-un profil din *New Yorker* al lui Roger Stevens (agentul imobiliar care a organizat vînzarea lui Empire State Building) se comentează faptul surprinzător că Stevens avea o casă mică, un birou sărăcăcios și nu folosea hîrtie cu antet pentru scrisori.[3]

Ca să explorăm și mai profund relațiile dintre părțile care alcătuiesc fața socială, ar trebui să luăm în considerare acum o caracteristică semnificativă a informațiilor purtate de față, respectiv generalitatea lor și caracterul abstract.

Oricît de specializată și de unică ar fi o rutină, fața ei socială, cu anumite excepții, tinde să acumuleze fapte în egală măsură îndeplinite și afirmate și de alte roluri, oarecum diferite. De

1. J. Macgowan, *Sidelights on Chinese Life*, Lippincott, Philadelphia, 1908, p. 187.

2. *Cf.* comentariile lui Kenneth Burke privind „raportul scenă-act-agent", *A Grammar of Motives*, Prentice-Hall, New York, 1945, pp. 6-9.

3. E. J. Kahn, Jr., „Closings and Openings", *The New Yorker*, 13 și 20 februarie, 1954.

pildă, multe profesii din domeniul serviciilor oferă clienților o performare ostentativă a unor expresii dramatizate ale curățeniei, ale modernității, ale competenței și integrității morale. Deși aceste standarde abstracte au o semnificație distinctă pentru diferite performări profesionalizate, observatorul este încurajat să accentueze similaritățile abstracte. Pentru observator, aceasta este o oportunitate minunată, deși cîteodată dezastruoasă. În loc să fie obligat să mențină un model diferit de așteptări și de comportamente de răspuns pentru fiecare performer și pentru fiecare performare ușor diferită, el plasează situația într-o categorie mai amplă, fiindu-i ușor să-și mobilizeze experiența trecută și gîndirea stereotipă. Observatorii nu mai au atunci nevoie decît să fie familiarizați cu un vocabular redus și, deci, manevrabil al fețelor și să știe cum să le răspundă pentru a se orienta într-o varietate largă de situații. Astfel, la Londra, tendința curentă a coșarilor[1] și a vînzătorilor de parfumuri de a purta halate albe ca de laborator tinde să-i inducă clientului ideea că sarcinile delicate executate de aceste persoane vor fi realizate într-un mod standardizat, clinic, confidențial.

Există motive să credem că tendința ca un număr mare de acte diferite să fie prezentate din spatele unui număr mic de fețe este o evoluție naturală în organizarea socială. Radcliffe-Brown a sugerat acest lucru în afirmația lui că un sistem „descriptiv" de rudenie, care îi stabilește oricărei persoane un loc unic în sistem, poate funcționa pentru comunități foarte mici, dar, cu cît numărul de persoane crește, devine necesară o segmentare pe clanuri, ca mijloc de a asigura un sistem mai puțin complicat de identificări și comportamente.[2] Vedem ilustrată această tendință în fabrici, cazarme și alte instituții sociale de mari dimensiuni. Celor care organizează aceste instituții le este imposibil să asigure cafenele, moduri particulare de plată, drepturi de concediu speciale și toalete diferite pentru fiecare branșă și categorie de statut profesional din

1. Vezi Mervyn Jones, „White as a Sweep", *The New Statesman and Nation*, 6 decembrie, 1952.

2. A. R. Radcliffe-Brown, „The Social Organization of Australian Tribes", *Oceania*, I, 440.

organizație și, totuși, ei simt că persoanele cu un statut diferit n-ar trebui aruncate la grămadă sau clasificate împreună, nediscriminator. Ca un compromis, întreaga gamă a diversității este întreruptă în cîteva puncte esențiale și tuturor celor aflați într-o anumită categorie le este permis sau impus să mențină aceeași față socială în anumite situații.

În completarea ideii că diferite roluri pot împrumuta aceeași față, trebuie observat că o față socială dată tinde să se instituționalizeze, în termenii așteptărilor stereotipe abstracte cărora le dă naștere, și tinde, de asemenea, să-și asume un înțeles și o stabilitate diferite de sarcinile specifice performate în acel moment în numele ei. Fața devine o „reprezentare colectivă" și un fapt cu drepturi depline.

Cînd un actor preia un rol social stabilit, el află de obicei că o anume față a fost deja repartizată pentru acesta. Dacă achiziționarea acestui rol a fost în principal motivată fie de dorința de a performa sarcina dată, fie de dorința de a menține fața corespunzătoare, actorul va descoperi că trebuie totuși să facă ambele lucruri.

Mai mult, dacă individul își asumă o sarcină nu numai nouă, ci și neinstituționalizată de către societate, sau dacă vrea să schimbe perspectiva din care este privită sarcina lui, este probabil să descopere că există deja mai multe fețe bine stabilite, dintre care trebuie să aleagă. Astfel, cînd unei sarcini i se conferă o nouă față, rareori fața conferită este ea însăși nouă.

De vreme ce fețele tind să fie selectate, iar nu create, ne putem aștepta la complicații atunci cînd cei care interpretează o anumită sarcină sînt forțați să-și selecteze fața potrivită lor dintre cele existente deja, dar foarte diferite. Astfel, în organizațiile militare, sarcinile sporesc întotdeauna, ceea ce (se intuiește) presupune prea multă autoritate și competență pentru a fi duse la bun sfîrșit din spatele fetei întreținute de un anumit grad, dar și prea puțină autoritate și competență ca să fie îndeplinite din spatele fetei susținute de următorul grad din ierarhie. Cum există salturi relativ mari între grade, sarcina va ajunge să nu fie „de nasul" unora sau, dimpotrivă, să fie sub rangul altora.

O ilustrare interesantă a dilemei de a selecta o față corespunzătoare, dintre mai multe care nu se prea potrivesc, poate fi

găsită astăzi în organizațiile medicale americane atunci cînd este vorba despre efectuarea anesteziei.[1] În unele spitale, anestezia este încă efectuată de asistente, din spatele feței pe care le este permis să o etaleze în spitale, indiferent de sarcinile pe care le îndeplinesc – o față care implică subordonarea convențională față de doctori și o remunerație relativ mică. Pentru a impune anesteziologia ca posibilă specializare a doctorilor absolvenți, specialiștii interesați au susținut ideea că efectuarea anesteziei este o sarcină suficient de complexă și de vitală pentru a justifica acordarea unei răsplate convenționale și financiare de nivelul celei atribuite doctorilor. Diferența dintre fața susținută de un doctor și cea a unei asistente este uriașă; multe lucruri acceptabile pentru asistente sînt *infra dignitatem* pentru doctori. Unele persoane din domeniul medicinei cred că o asistentă este subcalificată pentru sarcina efectuării unei anestezii, în timp ce doctorii se află deasupra acestei calificări; dacă ar exista un statut de mijloc, între asistentă și doctor, s-ar găsi poate o soluție mai simplă la această problemă.[2] În mod similar, dacă armata canadiană ar fi avut un rang între locotenent și căpitan, două trese și jumătate în loc de două sau trei, atunci căpitanii angajați ca medici stomatologi, mulți dintre ei de origine etnică considerată joasă, ar fi primit un rang mai potrivit în ochii camarazilor decît acelea care le-au fost, de fapt, acordate.

Nu vreau să accentuez aici punctul de vedere al unei organizații formale sau societăți; individul, întrucît posedă o gamă limitată de echipamente-semnal, trebuie să facă și alegeri

1. Vezi analiza completă a acestei probleme în Dan C. Lortie, „Doctors without Patients: The Anesthesiologist, a New Medical Speciality", teză de disertație nepublicată, Facultatea de Sociologie, Universitatea din Chicago, 1950. Vezi, de asemenea, profilul în trei episoade al doctorului Rovenstine, realizat de Mark Murphy, „Anesthesiologist", *The New Yorker*, 25 octombrie, 1 noiembrie și 8 noiembrie 1947.

2. În unele spitale, internul și studentul medicinist sînt cei care execută sarcinile aflate sub statutul unui doctor, dar deasupra calificării unei asistente. Se presupune că asemenea sarcini nu cer mare experiență sau antrenament practic, căci, atîta timp cît acest statut intermediar de doctor în formare este o parte integrantă a spitalelor, toți cei care îl dețin vor face acest lucru temporar.

nefericite. Astfel, în societatea rurală pe care am studiat-o, gazdele marcau adesea vizita unui prieten, oferindu-i un deget de tărie, un pahar de vin, niște bere de casă sau o ceașcă de ceai. Cu cît era mai mare rangul oaspetelui sau statutul lui convențional temporar, cu atît era mai probabil ca el să primească o tratație mai apropiată de primul termen al enumerației. Însă o problemă asociată cu această gamă a echipamentelor-semnal a fost aceea că unii agricultori nu-și puteau permite o sticlă de tărie, astfel că vinul era tratația cea mai respectuoasă pe care o puteau oferi. Dar poate că o dificultate și mai comună a fost faptul că anumiți oaspeți, dat fiind statutul lor permanent și cel temporar din acel moment, aveau un rang mai mare decît băutura oferită și se aflau sub nivelul următoarei băuturi din ierarhie. A mai existat adesea și pericolul ca vizitatorul să se simtă puțin jignit sau, pe de altă parte, ca echipamentul-semnal al gazdei, costisitor și în stoc limitat, să fie folosit necorespunzător. În clasa noastră de mijloc se naște o situație similară cînd o amfitrioană trebuie să se hotărască dacă va folosi sau nu argintăria sau dacă ar fi mai potrivit să poarte rochia ei de zi cea mai bună sau cea mai simplă rochie de seară pe care o are.

Am sugerat că fața socială poate fi divizată în părți tradiționale, cum ar fi cadrul, înfățișarea și atitudinea și că (de vreme ce diferite roluri pot fi prezentate din spatele aceleiași fețe) s-ar putea să nu găsim o potrivire perfectă între caracterul specific al performării și costumația generală socializată în care ea ne apare. Aceste două fapte luate împreună conduc la aprecierea că obiecte din fața socială a unei anumite rutine nu se găsesc numai în fețele sociale ale unei întregi game de rutine, ci și că întreaga gamă de rutine în care se află un obiect al echipamentului-semnal va diferi de gama rutinelor în care se găsește un alt obiect din aceeași față socială. Astfel, un avocat poate vorbi unui client într-un cadru social pe care-l folosește numai pentru acest scop (sau pentru studiu), dar hainele pe care le poartă în asemenea ocazii le va folosi, cu egală adecvare, și la o cină cu colegii sau la teatru, alături de soția lui. În mod similar, gravurile de pe pereții lui și covoarele de pe podea pot fi descoperite și în așezări sociale domestice. Desigur, în ocazii ceremoniale la nivel înalt, cadrul,

înfățișarea și atitudinea pot fi unice și specifice, folosite numai pentru performări ale unui singur tip de secvență, dar o astfel de folosire exclusivă a echipamentului-semnal constituie mai degrabă excepția decît regula.

Realizarea dramatică

Cînd se află în prezența altora, individul își alimentează activitatea cu semne care să sublinieze în chip teatral și să portretizeze fapte concludente ce ar putea altfel să rămînă invizibile sau obscure. Căci, dacă individul vrea ca activitatea lui să-l facă semnificativ în ochii celorlalți, el trebuie să-și mobilizeze această activitate, astfel încît ea să exprime *în timpul interacțiunii* ceea ce dorește să producă. De fapt, performerului i se poate cere nu numai să-și exprime presupusele capacități în cursul interacțiunii, ci și să le manifeste în decursul unei fracțiuni de secundă din interacțiune. Astfel, dacă un arbitru de baseball vrea să lase impresia că este sigur pe judecata lui, el trebuie să devanseze momentul de reflecție care l-ar putea face sigur de această judecată și trebuie să dea o hotărîre spontană, astfel încît publicul să fie convins că e sigur pe judecata lui.[1]

Se poate observa că, în cazul anumitor statuturi, dramatizarea nu pune nici o problemă, de vreme ce unele acte, instrumental esențiale pentru desăvîrșirea sarcinii centrale a statutului, sînt în același timp minunat adaptate, din punctul de vedere al comunicării, ca mijloace de a transmite cu pregnanță calitățile și atributele afirmate de performer. Rolurile candidaților la premii, ale chirurgilor, violoniștilor și politicienilor sînt cazuri de acest tip. Aceste activități permit o atît de mare exprimare de sine dramatică încît practicanții exemplari – fie ei reali sau fictivi – devin faimoși și li se acordă un loc special în fanteziile organizate pe baze comerciale ale unei națiuni.

1. Vezi Babe Pinelli, în Joe King, *Mr. Ump*, Westminster Press, Philadelphia, 1953, p. 75.

În multe cazuri, totuși, dramatizarea muncii cuiva chiar constituie o problemă. O ilustrare a acestui fapt poate fi citată dintr-un studiu despre un spital, unde se demonstrează că echipa de asistente din secția de diagnostic are o problemă pe care echipa celor de la chirurgie nu o are:

> Lucrurile pe care le face o asistentă pentru pacienții postoperatorii din secția de chirurgie sînt foarte importante, ceea ce poate fi observat chiar și de către pacienții străini de activitățile spitalului. De pildă, pacientul o vede schimbînd bandaje, aducînd la pat cadrele ortopedice și realizează că acestea sînt activități importante. Chiar dacă ea nu poate fi la căpătîiul lui, îi respectă activitățile pline de semnificație.
>
> Și munca asistentei din secția de diagnostic presupune o înaltă calificare. [...] Diagnosticul medicului trebuie să se bazeze pe o atentă observare a simptomelor; cît despre diagnosticele chirurgului, acestea sînt în mare măsură dependente de lucruri vizibile. Lipsa vizibilității creează probleme examenului medical. Un pacient își vede asistenta oprindu-se la următorul pat și conversînd puțin cu pacientul de acolo. El nu știe că ea remarcă respirația slabă, culoarea și nuanța pielii bolnavului. Crede că ea doar își face vizita. Astfel, vai!, crede și familia lui, care decide, de aici înainte, că aceste asistente medicale nu sînt foarte impresionante. Dacă o asistentă petrece mai mult timp la patul vecin decît la propriul pat, pacientul se poate simți neglijat. [...] Asistentele „pierd vremea", asta în cazul în care nu umblă de colo-colo, făcînd un lucru vizibil cum ar fi injecțiile.[1]

În mod similar, proprietarului unei instituții de servicii îi este dificil să teatralizeze tot ceea ce face, de fapt, pentru clienții săi, pentru că ei nu pot „vedea" costurile globale ale serviciilor oferite. Antreprenorii de pompe funebre trebuie, de aceea, să încarce cu un preț mare produsele lor finite foarte vizibile – un coșciug care a fost transformat într-un sicriu scump –, pentru că multe dintre celelalte costuri ale orchestrării unei înmormîntări nu pot fi teatralizate.[2] De asemenea, negustorilor li se pare că trebuie să încarce la preț acele lucruri care par scumpe în sine, pentru a compensa

1. Edith Lentz, „A Comparison of Medical and Surgical Floors", New York State School of Industrial and Labor Relations, Cornell University, Mimeo, 1954, pp. 2-3.

2. Materialul despre afacerile antreprenorilor de pompe funebre, folosit în tot acest studiu, este preluat din Robert W. Habenstein, „The American

cheltuielile mari ale instituției, adică asigurarea, perioadele moarte etc., lucruri pe care clienții nu le văd niciodată.

Problema dramatizării muncii cuiva presupune mai mult decît a face vizibile costurile invizibile. Munca efectuată de cei care acoperă anumite poziții este adesea atît de slab desemnată ca expresie a unei semnificații dorite, încît, dacă cel care performează această muncă ar pune în scenă personajul rolului său, ar trebui să consume o cantitate considerabilă de energie. Iar acest act deviat în scopuri comunicaționale cere adesea atribute diferite de cele dramatizate. Astfel, ca să mobileze o casă în așa fel încît să exprime sobrietate simplă și liniștită, proprietarul trebuie să alerge pe la licitații, să se tocmească cu vînzătorii de antichități și să viziteze des toate magazinele locale, pentru tapetul potrivit și materialele de draperii. Pentru ca o discuție radiofonică să pară veridic informală, spontană și relaxată, prezentatorul trebuie să-și construiască scenariul cu o grijă infinită, testînd frază cu frază, în așa fel încît să respecte conținutul, limbajul, ritmul și viteza vorbirii obișnuite.[1] În mod similar, un model *Vogue* poate să portretizeze expresiv, prin hainele, prin ținuta corporală și prin expresia sa facială, o înțelegere perfectă a cărții cu care pozează în mînă; totuși, cei care se chinuie să se exprime pe sine atît de adecvat vor mai avea foarte puțin timp pentru lectura propriu-zisă. Este cazul sugerat de Sartre: „Elevul atent care vrea *să fie* atent, cu ochii țintă la profesor și cu urechile pîlnie, se extenuează atît de mult în jucarea acestui rol încît sfîrșește prin a nu mai auzi nimic"[2]. Și astfel se trezesc indivizii în plină dilemă expresie *versus* acțiune. Cei care au timpul și talentul de a performa bine un rol s-ar putea, din această cauză, să nu aibă timpul și talentul de a face vizibil și faptul că performează bine. Se poate spune că unele organizații rezolvă această dilemă delegînd funcția dramatică, în mod oficial, unui specialist, care să-și petreacă timpul exprimînd

Funeral Director", teză de doctorat nepublicată, Facultatea de Sociologie, Universitatea din Chicago, 1954. De asemenea, datorez mult analizei domnului Habenstein despre înmormîntare ca performare.

1. John Hilton, „Calculated Spontaneity", *Oxford Book of English Talk*, Clarendon Press, Oxford, 1953, pp. 399-404.

2. J.-P. Sartre, *op. cit.*

semnificația sarcinii respective, dar care nu pierde nici o secundă efectuînd-o pur și simplu.

Dacă ne modificăm pentru o clipă cadrul de referință și ne mutăm de la o performare specifică la individul care o execută, putem lua în considerare un fapt interesant în ceea ce privește circuitul diferitelor rutine, la performarea cărora își dă concursul fiecare grup sau clasă de indivizi. Cînd examinăm un grup sau o clasă de indivizi, descoperim că membrii săi tind să-și învestească ego-urile în primul rînd cu anumite rutine, dînd mai puțină atenție celorlalte, pe care tot ei le performează. Astfel, un specialist ar putea dori să facă o figură modestă pe stradă, într-un magazin sau acasă, totuși, în sfera socială care include etalarea competenței sale profesionale, el va fi mai preocupat să ofere un spectacol eficient. Mobilizîndu-și comportamentul pentru a da un spectacol, el va fi preocupat nu atît de traseul complet al diferitelor rutine pe care le performează, ci doar de aceea din care derivă reputația lui profesională. De aceea, mulți autori au ales să facă distincția între grupuri cu obiceiuri aristocratice (oricare ar fi statutul lor social) și grupuri cu caracter burghez. Obiceiul aristocratic, s-a spus, este cel care mobilizează toate activitățile minore din viață, care ies din sfera specializărilor serioase ale altor clase, și imprimă acestor activități expresia caracterului, a puterii și a înaltului rang:

> Prin ce realizări importante este instruit tînărul nobil să suporte demnitatea rangului său și să se arate demn de această superioritate asupra concetățenilor lui, pe care virtutea strămoșilor săi i-a elevat: să fie oare prin cunoștințe, prin hărnicie, prin răbdare, prin sacrificiu de sine sau prin orice alt tip de virtute? Pe măsură ce toate cuvintele lui și toate mișcările sînt urmate, el deprinde un mod anume de a privi fiecare circumstanță a comportamentelor obișnuite și exersează îndeplinirea tuturor acelor mici datorii cît mai adecvat posibil. Pe măsură ce devine conștient de faptul că este observat și de cît sînt dispuși oamenii să-i favorizeze toate înclinațiile, el se joacă, în cele mai indiferente ocazii, cu libertatea și elevarea pe care ți-o inspiră în chip natural gîndul la aceste lucruri. Aerul lui, manierele, comportamentul, toate marchează acel simț elegant și grațios al superiorității, la care cei născuți pe poziții inferioare nu pot ajunge niciodată. Acestea sînt talentele prin care el își propune să-i facă pe oameni mai ușor de supus autorității sale și să le guverneze înclinațiile după propria lui plăcere; iar în privința acestui fapt

rareori este dezamăgit. Aceste talente, susținute de rang și de întîietate, sînt, în situații obișnuite, suficiente pentru a conduce lumea.[1]

Dacă astfel de virtuozi chiar există, ei alcătuiesc un grup potrivit pentru a studia tehnicile prin care activitățile sînt transformate în spectacol.

Idealizarea

Am sugerat mai devreme că performarea unei rutine prezintă publicului, prin intermediul feței, unele pretenții destul de abstracte, care vor fi arătate probabil și în timpul performării altor rutine. Aceasta constituie o modalitate prin care o performare este „socializată", modelată și modificată, pentru a se potrivi cu înțelegerea și așteptările societății în care este prezentată. Să luăm acum în considerare un alt aspect al acestui proces de socializare – tendința performerilor de a oferi observatorilor lor o impresie idealizată în mai multe feluri.

Ideea că o performare prezintă o imagine idealizată a situației este, desigur, foarte comună. Opinia lui Cooley poate fi luată ca ilustrare:

> Dacă nu am încerca niciodată să părem un pic mai buni decît sîntem, cum ar putea să devenim mai buni sau „să ne antrenăm din exterior spre interior"? Același impuls de a arăta lumii un aspect mai bun sau idealizat al nostru găsește o expresie organizată în diferitele profesii și clase sociale, dintre care fiecare are, într-o anumită măsură, un jargon sau o poză a ei, pe care membrii respectivei bresle și le asumă inconștient, în cea mai mare parte, dar care are efectul unei conspirații, acționînd asupra credulității restului lumii. Există un limbaj secret nu numai al teologiei și al iubirii de oameni, ci și al dreptului, medicinei, învățămîntului, chiar și al științei – poate în special al științei acum, cînd este cu atît mai probabil ca un anume tip de merit, o dată ce e recunoscut și admirat, să fie preluat și de cei necunoscători.[2]

1. Adam Smith, *The Theory of Moral Sentiments*, Henry Bohn, London, 1853, p. 75.
2. Charles H. Cooley, *Human Nature and the Social Order*, Scribner's, New York, 1922, pp. 352-353.

Astfel, cînd individul se prezintă pe sine în fața celorlalți, performarea lui tinde să încorporeze și să exemplifice valorile oficial acreditate ale societății, mai mult decît o face comportamentul lui în ansamblu.

În măsura în care o peformare evidențiază valorile oficiale comune ale societății în care se produce, putem să o privim, în maniera lui Durkheim și a lui Radcliffe-Brown, ca pe o ceremonie – ca pe o reînnoire expresivă și o reafirmare a valorilor morale ale comunității. Mai mult, întrucît prejudecata expresivă a performării ajunge să fie acceptată ca realitate, atunci cea acceptată în acel moment ca realitate va avea unele dintre caracteristicile unei sărbători. A sta într-o cameră, departe de locul unde se dă o petrecere sau departe de locul în care specialistul își servește clientul, înseamnă a sta departe de locul unde se performează realitatea. Lumea noastră este, de fapt, o nuntă.

Una dintre cele mai bogate surse de date privind prezentarea performărilor idealizate, este literatura despre mobilitatea socială. În majoritatea societăților pare să existe un sistem principal sau general de stratificare și, în cele mai stratificate societăți, există o idealizare a straturilor mai înalte și o anumită aspirație a celor de jos de a ajunge în straturile superioare. (Trebuie să fim atenți și să înțelegem că acest lucru implică nu doar o aspirație spre un loc prestigios, ci și dorința de a avea un loc mai apropiat de centrul sacru al valorilor comune ale societății.) De obicei, mobilitatea ascensională implică prezentarea unor performări adecvate, iar eforturile de a promova în ierarhie sau eforturile de a te menține fără să involuezi sînt exprimate în termenii unor sacrificii pentru menținerea feței. O dată ce a fost obținut echipamentul-semnal adecvat și au fost dobîndite competențe în ceea ce privește mînuirea lui, acest echipament va fi folosit pentru a înfrumuseța și a pune în valoare performările zilnice ale cuiva cu un stil social favorabil.

Poate că cea mai importantă piesă a acestui echipament-semnal asociat cu clasa socială constă în acele simboluri ale statutului prin care se exprimă bogăția materială. Societatea americană este similară altora din acest punct de vedere, dar pare să fi fost selectată ca un exemplu extrem de structură de clasă orientată spre îmbogățire – poate pentru că, în America, autorizația de a folosi

simboluri ale bogăției și capacitatea financiară de a face acest lucru sînt atît de larg distribuite. Societatea indiană, pe de altă parte, fost cîteodată citată nu numai ca o societate în care mobilitate apare în termeni de grupuri de castă, nu de indivizi, ci și ca un în care performările tind să privilegieze valori nonmateriale. U cercetător recent al Indiei spune, de pildă, următoarele:

Sistemul de caste este departe de a fi un sistem rigid, în care poziția fiecăru component este fixată o dată pentru totdeauna. Mișcarea a fost dintot deauna posibilă și în special în regiunile mediane ale ierarhiei. O castă infe rioară, de pildă, a putut, într-o generație sau două, să se ridice la o poziți mai înaltă în ierarhie, adoptînd vegetarianismul și cumpătarea și folosin sanscrita în ritualuri și panteon. Pe scurt, a preluat, pe cît posibil, obiceiurile riturile și credințele brahmanilor, iar adoptarea modului brahman de viață d către o castă inferioară pare să fi devenit frecventă, deși teoretic est interzisă [...].

Tendința castelor inferioare de a le imita pe cele superioare a fost un fac tor puternic în răspîndirea ritualurilor și a obiceiurilor sanscrite, ca și î realizarea unui anumit grad de uniformitate culturală, nu numai pe toată scar ierarhică a castelor, ci și pe toată suprafața Indiei.[1]

De fapt, există cu siguranță multe cercuri hinduse ai căror mem bri sînt foarte preocupați de infuzarea performărilor lor din ciclu cotidian cu o expresie de opulență, de lux și de statut de clas gîndindu-se prea puțin la puritatea ascetică pentru a se mai deranja să o afișeze. Tot astfel, au existat dintotdeauna în Ame rica grupuri influente, ai căror membri cred că un anumit aspe al performării trebuie să minimalizeze expresia de pură bogăț și să cultive impresia că trebuie să prevaleze standardele legat de naștere, cultură sau seriozitate morală.

Poate din cauza orientării ascendente din principalele soci tăți actuale, presupunem că accentele expresive dintr-o pe formare îi solicită individului un statut de clasă mai înalt decît putea altfel să i se acorde. De pildă, nu sîntem surprinși să află următoarele detalii despre performările domestice din trecut, Scoția:

1. M. N. Srinivas, *Religion and Society Among the Coorgs of South Ind* Oxford University Press, Oxford, 1952, p. 30.

Un lucru este cert: în medie, moșierul și familia lui trăiau mult mai cumpătat în viața de zi cu zi decît o arătau cînd primeau vizitatori. Atunci se ridicau la înălțimea unei ocazii speciale și serveau mîncăruri moștenite din tradiția banchetelor nobilimii medievale; dar, ca și acei nobili, între serbări „păstrau secretul casei", după cum se spune, și trăiau cu hrana cea mai simplă. Secretul era bine păzit. Chiar Edward Burt, cu toate cunoștințele sale despre oamenii din Highlands, a descoperit cît este de dificil să le descrii mesele zilnice. Tot ce a putut spune cu precizie a fost că, de cîte ori primeau un englez, scoteau pe masă mult prea multă mîncare; „și", a remarcat el, „s-a spus adesea că mai degrabă își jecmănesc toți arendașii decît să desconsiderăm noi ținuta casei lor; dar am auzit de la mulți oameni pe care i-au angajat [...] că, deși erau serviți la cină de cinci sau șase servitori, totuși, cu toată starea lor, mîncau adesea terci de ovăz gătit în mai multe feluri, hering afumat sau alte mîncăruri asemănătoare, ieftine și banale".[1]

De fapt, multe clase sociale au avut diverse motive de a exersa modestia sistematică, interpretînd cît se poate de natural expresiile bogăției, ale competenței, ale forței spirituale și ale respectului de sine.

Maniera ignorantă, bleagă și nepăsătoare pe care negrii din Sud se simt uneori obligați să o arate în timpul interacțiunilor lor cu albii arată cum o performare poate întruchipa niște valori ideale, care-i acordă performerului o poziție mai joasă decît acceptă el în secret pentru sine însuși. Se poate cita o versiune modernă a acestei mascarade:

Acolo unde există o competiție reală la nivelurile superioare muncilor necalificate, în slujbe considerate de obicei a fi „meserii de albi", unii negri acceptă debună voie simboluri ale unui statut mai jos, pentru performarea unei munci de statut superior. Astfel, un funcționar poștal va accepta titulatura și salariul unui factor, asistenta se va lăsa numită servitoare, iar o pedichiuristă va intra în casele albilor pe ușa din spate, seara.[2]

Fetele din facultățile americane își minimalizau, și încă mai fac acest lucru, inteligența, aptitudinile și tăria de caracter atunci cînd se aflau în prezența unor băieți eligibili, manifestînd prin

1. Marjorie Plant, *The Domestic Life of Scotland in the Eighteenth Century*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1952, pp. 96-97.

2. Charles Johnson, *Patterns of Negro Segregation*, Harper Bros., New York, 1943, p. 273.

aceasta o profundă disciplină psihică, în pofida reputației lor bine cunoscute de nestatornicie.[1] Despre acestea se spune că le per mit iubiților lor să le explice lucruri plictisitoare, pe care ele le știu deja, că își ascund competența în matematică față de con sorții lor mai puțin pricepuți sau că pierd meciuri de ping-pon chiar înainte de sfîrșitul acestora:

Una dintre cele mai drăguțe tehnici este să scrii greșit cuvinte lungi, într-u răstimp scurt. Prietenul meu pare să facă mare caz de asta și-mi răspund „Iubito, e clar că nu știi să scrii".[2]

Prin toate aceste lucruri se demonstrează superioritatea natural a bărbatului și este afirmat rolul mai puțin important al femeii.

În mod similar, locuitorii din Shetland mi-au spus că bunic lor se abțineau de la renovarea în exterior a caselor pentru c moșierul să nu considere că astfel de îmbunătățiri sînt un semn că se pot scoate de la ei chirii mai mari. Această tradiție s-a men ținut oarecum și grație unui fel de spectacol al pauperității, expu cîteodată în fața asistentului social din Shetland. În plus, exist locuitori ai insulei care au renunțat de mult la agricultura de sub zistență și la tiparul imperios necesar al nesfîrșitei trude, al puți nului confort, ca și al regimului de pește și cartofi, în mo tradițional hrana insularilor. Totuși, acești oameni poartă frecven în locuri publice vesta de piele cu model popular și cizmele înalt de cauciuc, simbolice pentru statutul micului fermier local. Ei s prezintă comunității ca persoane cu nici o „înclinație", loial statutului social al concetățenilor lor de pe insulă. Este un rol p care-l joacă sincer, cu căldură, folosind dialectul corespunzător, cu o mare stăpînire de sine. Totuși, în izolarea pe care le-o ofer bucătăriile lor de acasă, această loialitate se relaxează, iar ei s bucură de o parte din confortul modern al clasei mijlocii, car le-a devenit familiar.

Același tip de idealizare negativă era obișnuit și în anii de de presiune economică în America, atunci cînd starea de sărăcie

1. Mirra Komarovsky, „Cultural Contradictions and Sex Roles", *Amer can Journal of Sociology*, LII, pp. 186-188.
2. *Ibid.*, p. 187.

unei gospodării era exagerată, în fața asistenților sociali, demonstrînd astfel că oriunde se face un test al resurselor e probabil să se pună în scenă și un spectacol al sărăciei:

O asistentă socială ne-a relatat unele experimente interesante legate de acest lucru. Este vorba de o italiancă, dar cu pielea albă și părul blond, deci cu un aspect în mod limpede neitalian. Principala ei sarcină era să investigheze familiile italiene. Faptul că nu arăta a italiancă a făcut ca ea să surprindă conversații în italiană, care dezvăluiau atitudinea clienților săi față de asistența acordată. De pildă, în timp ce se afla în camera din față a unei case și vorbea cu femeia, aceasta a chemat un copil să vină să o vadă pe doamna, dar l-a avertizat să-și pună mai întîi pantofii cei vechi. Sau îi auzea pe stăpîna sau pe stăpînul casei spunînd cuiva din spate să ascundă vinul sau mîncarea înainte să intre în casă asistenta.[1]

Un alt exemplu poate fi citat dintr-un studiu recent despre afacerile cu vechituri, în care se oferă date despre tipul de impresie pe care practicanții simt că ar fi bine să-l cultive:

Comerciantul de vechituri este în mod vital interesat în a păstra departe de publicul general informațiile legate de adevărata valoare financiară a „vechiturilor" lui. El vrea să perpetueze mitul că acele vechituri sînt lipsite de valoare și că indivizii care fac afaceri cu ele sînt „complet fără resurse" și ar trebui compătimiți.[2]

Astfel de impresii au un aspect idealizat, căci, dacă performerul vrea să aibă succes, el trebuie să ofere o scenă care întrunește stereotipurile extreme ale observatorilor lui despre sărăcia lucie.

Ca ilustrări ale unor astfel de secvențe idealizate, poate că nu există altele cu mai mult farmec pentru sociologi decît performările cerșetorilor de pe stradă. Totuși, în societatea occidentală, încă de la începutul acestui secol, scenele cu cerșetori par să mai fi pierdut din meritele dramatice. Astăzi se folosește mai rar „șmecheria familiei spălate", în care o familie apare în haine zdrențuite, dar incredibil de curate, fețele copiilor strălucind de la un

1. E. Wight Bakke, *The Unemployed Worker*, Yale University Press, New Haven, 1940, p. 371.
2. J. B. Ralph, „The Junk Business and the Junk Peddler", teză de masterat nepublicată, Facultatea de Sociologie, Universitatea din Chicago, 1950, p. 26.

strat de săpun, lustruit cu un material moale. Nu mai vedem performările omului pe jumătate dezbrăcat, care se înecă cu o coajă murdară de pîine, aparent prea slab să o înghită, sau scena zdrențărosului care gonește o vrabie de lîngă o bucățică de pîine, șterge încet bucățica de mîneca hainei lui și, aparent distras de la publicul care-l înconjoară, încearcă să o mănînce. A devenit, de asemenea, rar „cerșetorul rușinat", care imploră sfios din ochi ceea ce sensibilitatea lui delicată îl împiedică, evident, să spună. În paranteză fie spus, scenele cu cerșetori au fost numite în nenumărate feluri în engleză: bani escrocați, șmecherii, infracțiuni, șantaje, spionite, comerț stradal și giumbușlucuri – furnizînd termeni foarte potriviți să descrie performări de o mai mare legalitate și mai puțină artă.[1]

Dacă un individ vrea să dea expresie unor standarde ideale în timpul unei performări, atunci el trebuie să anticipeze sau să ascundă acțiunile nepotrivite cu aceste standarde. Cînd comportamentul lui necorespunzător îl satisface într-un anume fel, cum se întîmplă adesea, atunci se complace în el, pe ascuns; în acest fel, performerul poate să-și mănînce pîinea și să și rămînă cu ea. De pildă, în societatea americană, vedem copii de opt ani care clamează lipsa de interes față de programele de televiziune destinate copiilor de cinci și șase ani, dar le urmăresc cîteodată pe furiș.[2] De asemenea, întîlnim gospodine burgheze care cumpără cîteodată – pe ascuns și făcînd din asta un secret – surogate ieftine de cafea, înghețată sau unt; în acest fel, ele economisesc bani, efort sau timp, menținînd totuși impresia că mîncarea servită de ele este de calitate.[3] Același tip de femei fac uitat pe un colț al măsuței din living ziarul *The Saturday Evening Post* și păstrează un exemplar din *True Romance* ascuns în dormitor („Trebuie să-l fi uitat menajera").[4]

1. Pentru detalii privind cerșetorii, vezi Henry Mayhew, *London Labour and the London Poor*, 4 vol., Griffin, Bohn, London, I (1861), pp. 415-417 și IV (1862), pp. 404-438.

2. Rapoarte de cercetare nepublicate ale Social Research, Inc., Chicago. Rămîn îndatorat față de Social Research, Inc., pentru permisiunea de a folosi aceste date, ca și altele, în lucrarea de față.

3. Rapoarte de cercetare nepublicate ale Social Research, Inc.

4. Fapt relatat de profesorul W. L. Warner de la Universitatea din Chicago, într-un seminar, 1951.

S-a spus că același gen de comportament, pe care l-am putea numi „cheltuieli secrete", există și printre indieni.

Ei se conformează tuturor obiceiurilor lor atunci cînd sînt priviți, dar nu mai sînt așa de scrupuloși cînd se află într-un loc izolat.[1]

Am fost informat (din surse credibile) că unii brahmani din mici companii s-au dus în mare secret la casele indienilor Sudra, de care probabil țineau, ca să consume cu ei mîncăruri pe bază de carne și băuturi tari, la care se dedulceau fără nici un scrupul.[2]

Consumul secret al băuturilor alcoolice este, totuși, mai puțin neobișnuită decît cel al mîncării interzise, pentru că este mai ușor de ascuns. Totuși, încă nu s-a auzit să se fi întîlnit un brahman beat în public.[3]

Recent, rapoartele Kinsey au aruncat o nouă lumină asupra studiului și a analizei consumurilor secrete.[4]

Să observăm acum că, atunci cînd un individ produce o performare, întotdeauna ascunde ceva mai mult decît plăcerile și economiile nepotrivite. Vom sugera acum cîteva dintre aceste chestiuni ascunse.

În primul rînd, în completarea plăcerilor și a economiilor secrete, performerul se poate angaja într-o formă profitabilă de activitate, ascunsă de publicul său și incompatibilă cu imaginea activității lui pe care speră el să o obțină. Modelul sugerat aici se regăsește, cu o ilară claritate, în tutungeria-librărie, dar ceva din spiritul acestor stabilimente se poate regăsi și în alte locuri. Un număr surprinzător de muncitori par să-și justifice slujba prin uneltele pe care le pot fura, prin proviziile de mîncare pe care le pot revinde, prin călătoriile în timpul serviciului sau prin

1. Abbé J. A. Dubois, *Character, Manners, and Customs of the People of India*, 2 vol., M'Carey & Son, Philadelphia, 1818, I, p. 235.

2. *Ibid.*, p. 237.

3. *Ibid.*, p. 238.

4. După cum a sugerat Adam Smith, *op. cit.*, p. 88, nu numai viciile, ci și virtuțile pot fi ascunse: „Oamenii deșerți își iau adesea aerul unor vicioși nerușinați, cum e la modă, un fapt pe care însă, în sufletele lor, nu-l aprobă și de care, poate, nici nu sînt cu adevărat vinovați. Ei vor să fie lăudați pentru ceea ce ei înșiși consideră a nu fi demn de laudă și se rușinează de virtuțile demodate, pe care uneori le practică în secret și pentru care au în sinea lor, într-o anumită măsură, o reală venerație".

contactele pe care le pot stabili și influența și alte avantaje.[1] În toate aceste cazuri, locul de muncă și activitatea oficială ajung să fie un fel de cochilie care ascunde viața însuflețită a performerului.

În al doilea rînd, descoperim că erorile sînt deseori corectate înainte de a avea loc performarea, deși semnalizările că s-au făcut și s-au corectat erori sînt ascunse. În acest fel, se menține o impresie de infailibilitate, atît de importantă în multe prezentări. Există o faimoasă vorbă care spune că doctorii își îngroapă greșelile. Un alt exemplu se găsește într-o dizertație recentă despre interacțiunea socială din trei birouri guvernamentale, în care se afirmă că funcționarilor nu le plăcea să dicteze rapoarte unor stenografe, pentru că voiau să se mai uite o dată peste ele și să corecteze greșelile, înainte ca stenografa, ca să nu mai vorbim de vreun superior al lor, să vadă acele rapoarte.[2]

În al treilea rînd, în cadrul interacțiunilor în care individul prezintă altora un produs el va avea tendința de a le arăta numai produsul final, iar ei vor fi determinați să-l judece pe baza a ceva ce a fost terminat, finisat și împachetat. În unele cazuri, dacă a fost necesar doar foarte puțin efort pentru a realiza obiectul, acest fapt este ascuns. În alte cazuri, dimpotrivă, vor fi ascunse orele lungi și plictisitoare de trudă însingurată. De pildă, stilul colocvial mimat de unele cărți erudite poate fi comparat foarte bine cu corvoada febrilă pe care autorul a îndurat-o probabil ca să-și alcătuiască indexul sau cu certurile pe care le-a avut cu editorul său ca să crească mărimea inițialei numelui său de pe coperta cărții.

Să menționăm și o a patra discrepanță între aparențe și realitatea de ansamblu. Există unele performări care nu ar fi putut avea loc dacă nu s-ar fi săvîrșit lucruri necurate, semi-ilegale,

1. Doi cercetători recenți ai muncii funcționarului public din serviciul social sugerează sintagma „escrocherii colaterale", pentru a se referi la surse secrete de venit aflate la dispoziția funcționarului public din Chicago. Vezi Earl Bogdanoff și Arnold Glass, „The Sociology of the Public Case Worker in an Urban Area", teză de masterat nepublicată, Facultatea de Sociologie, Universitatea din Chicago, 1953.

2. Blau, *op. cit.*, p. 184.

crude, în general degradante; dar aceste fapte deranjante sînt rareori exprimate în cursul unei performări. În termenii lui Hughes, avem tendința de a ascunde publicului nostru toate probele „treburilor murdare", fie că le facem noi înșine în secret, fie că le atribuim unui servitor, pieței impersonale, unui specialist legitim sau unuia ilegal.

Strîns legată de ideea de treabă murdară este o a cincea discrepanță între aparențe și activitatea în fapt. Dacă activitatea unui individ trebuie să satisfacă mai multe criterii ideale și dacă acesta vrea să facă o bună prezentare, atunci probabil că unele dintre aceste criterii vor fi susținute în public prin sacrificarea altora. Adesea, performerul va sacrifica acele criterii a căror pierdere poate fi ascunsă, pentru a menține criteriile a căror aplicare inadecvată nu poate fi ascunsă. Astfel, în vremuri de raționalizare, dacă un patron de restaurant, un băcan sau un măcelar vor să mențină etalarea diversității și să afirme imaginea pe care clienții lor și-au făcut-o despre ei, atunci soluția lor ar putea fi tăinuirea surselor ilegale de aprovizionare. Tot astfel, dacă un serviciu este judecat pe baza vitezei de servire și a calității sale, calitatea va rămîne probabil în urma vitezei, pentru că o calitate proastă poate fi ascunsă, dar nu și o servire lentă. La fel, dacă îngrijitorii dintr-un salon de boli mintale vor să mențină ordinea și, în același timp, să nu-și molesteze pacienții și dacă această combinații de criterii este dificil de susținut, atunci pacientul nesupus poate fi „gîtuit" cu un prosop ud și sugrumat pînă se liniștește, într-un fel care să nu lase nici o probă vizibilă a acestui tratament abuziv.[1] Absența unui asemenea tip de tratament poate fi contrafacută, nu însă și absența ordinii:

> Regulile, reglementările și ordinele care sînt cel mai ușor de impus sînt cele care lasă probe tangibile dacă au fost respectate sau nu, de exemplu regulile referitoare la consumarea băuturilor alcoolice în timpul serviciului, legarea pacienților etc.[2]

1. Robert H. Willoughby, „The Attendant in the State Mental Hospital", teză de masterat nepublicată, Facultatea de Sociologie, Universitatea din Chicago, 1953, p. 44.

2. *Ibid.*, pp. 45-46.

Ar fi incorect să fim prea cinici. Deseori, descoperim că, dacă se urmărește îndeplinirea scopurilor ideale principale ale unei organizații, atunci este necesar să fie ocolite în acel moment alte idealuri ale organizației, menținînd impresia că aceste idealuri sînt încă în vigoare. În astfel de cazuri, se face un sacrificiu nu în favoarea celui mai vizibil ideal, ci mai degrabă în favoarea celui mai legitim. Oferim o ilustrare a acestui fapt dintr-o lucrare despre birocrația navală:

> Această caracteristică [discreția impusă de grup] nu se poate pe de-a-ntregul atribui temerii membrilor grupului că vor fi scoase la lumină unele lucruri neplăcute. Deși această teamă joacă întotdeauna un anumit rol în ascunderea „imaginii de interior" a oricărei birocrații, o mai mare importanță trebuie acordată uneia dintre trăsăturile intrinseci ale structurii informale. Căci structura informală servește rolului foarte semnificativ de a furniza un *canal de dejucare* a regulilor și a procedurilor prescrise formal. Nici o organizație nu consideră că-și poate permite să facă public acele metode (prin care chiar se rezolvă anumite probleme, este important de observat) care se opun celor oficial aprobate și, în cazul acesta, și metodelor puternic aprobate care țin de tradițiile grupului.[1]

În sfîrșit, descoperim că performerii cultivă adesea impresia că au avut motive ideale pentru cîștigarea rolului pe care-l performează, că au calificările ideale pentru acest rol și că nu au trebuit să sufere nici un fel de jigniri, insulte sau umilințe sau să facă tîrguri „strategice" ca să obțină acest rol. (Deși impresia generală de compatibilitate sacră între om și slujba lui este poate cel mai adesea cultivată de membrii profesiilor mai înalte, un element asemănător se găsește și în multe dintre cele mai joase.) Consolidînd aceste impresii ideale, există „o retorică a practicii", conform căreia sindicatele, universitățile, asociațiile comerciale și alte organizații autorizate cer specialiștilor lor să absoarbă o serie de practici și o perioadă mistică de instruire, în parte pentru a menține un monopol, dar și pentru a cultiva impresia că specialistul autorizat este cel constituit prin experiența sa de studiu, care îl deosebește de acum de ceilalți oameni. Astfel, un cercetător

1. Charles Hunt Page, „Bureaucracy's Other Face", *Social Forces*, XXV p. 90.

spune că farmaciștii consideră cei patru ani obligatorii pentru obținerea licenței sînt „buni pentru profesie", deși unii recunosc că o practică de cîteva luni este suficientă.[1] Se poate adauga faptul că armata americană din timpul celui de-al doilea război mondial trata cu inocență profesii precum farmacia și ceasornicăria, într-un mod pur instrumental, și pregătea în cinci sau șase săptămîni practicieni eficienți, spre oroarea membrilor profesioniști ai acestor meserii. Tot astfel, observăm că preoții dau impresia că au intrat în Biserică dintr-o chemare sau dintr-o vocație resimțită, în America avînd tendința de a ascunde interesul lor pentru ascensiune socială, iar în Marea Britanie interesul de a nu coborî pe scara socială. Iarăși, preoții lasă în general impresia că și-au ales respectiva parohie pentru ceea ce pot oferi spiritual enoriașilor lor, iar nu pentru că bătrînii le-au oferit o casă bună și plata completă a cheltuielilor de mutare. La fel, școlile medicale din America tind să-și recruteze studenții în parte pe baza originilor lor etnice și cu siguranță pacienții iau și ei în considerare acest factor atunci cînd își aleg doctorii; dar în interacțiunea afectivă dintre doctor și pacient se dezvoltă impresia că doctorul este doctor pur și simplu datorită aptitudinilor lui deosebite și a unei practici speciale. De asemenea, cadrele de conducere degajă adesea un aer de competență și de stăpînire generală a situației, nevăzînd, și ei, și ceilalți, că-și mențin slujbele în parte și pentru că arată a cadre de conducere:

> Puține cadre realizează cît de importantă este înfățișarea lor fizică pentru patron. Experta în plasamente Anne Hoff observă că patronii par să caute, în zilele noastre, „tipul hollywoodian" ideal. O companie a respins un candidat pentru că avea „dinții prea pătrați", iar alții au fost descalificați pentru că aveau urechile clăpăuge sau pentru că au băut și au fumat prea mult în timpul interviului. Cerințele care țin de rasă și de religie sînt, de asemenea, deseori stipulate în mod explicit de către patroni.[2]

1. Anthony Weinlein, „Pharmacy as a Profession in Wisconsin", teză de masterat nepublicată, Facultatea de Sociologie, Universitatea din Chicago, 1943, p. 89.

2. Perrin Stryker, „How Executives Get Jobs", *Fortune*, august 1953, p. 182.

Performerii chiar încearcă să lase impresia că echilibrul și competența lor sînt ceva ce au avut dintotdeauna și pentru care nu au trebuit niciodată să depună eforturi într-o perioadă de acumulări. În toate acestea, performerul poate primi asistența tacită a instituției în care urmează să performeze. Astfel, multe școli și instituții solicită competențe serioase și anticipează examinări rigide la admitere, dar resping în realitate doar foarte puțini candidați înscriși. De pildă, un spital de boli mintale le cere îngrijitorilor potențiali să se supună unei examinări Rorschach și unui lung interviu, dar îi angajează în final pe toți doritorii.[1]

Interesant e că, atunci cînd semnificația unor competențe neoficiale devine un scandal sau o problemă politică, cîțiva indivizi cărora le lipsesc în mod evident calificările informale necesare sînt admiși cu surle și trîmbițe, dîndu-li-se un rol foarte vizibil, ca probă de corectitudine. Este, astfel, creată o impresie de legitimitate.[2]

Spuneam că un performer tinde să ascundă sau să performeze într-un mod discret acele activități, fapte și motive incompatibile cu imaginea de sine idealizată, ca și cu cea a produselor sale. În plus, un performer induce adesea publicului său credința că el este legat *de acesta* într-un mod mult mai ideal decît este, de fapt, cazul. Se pot cita două exemple generale.

Mai întîi, indivizii cultivă adesea impresia că rutina pe care o performează în prezent este singura lor rutină sau, cel puțin, cea definitoriu. După cum am sugerat anterior, publicul, la rîndul lui, presupune adesea că personajul proiectat în fața sa este singura realitate a individului care performează acea proiecție în fața lor. După cum spune celebrul citat din William James:

...putem spune practic că el are la fel de multe euri sociale diferite pe cît *grupuri* distincte de persoane a căror opinie contează pentru el există. În general, el scoate la iveală o latură a sinelui diferită pentru fiecare dintre aceste grupuri diferite. Există destui tineri serioși în fața părinților și

1. Willoughby, *op. cit.*, pp. 22-23.

2. Vezi, de pildă, William Kornhauser, „The Negro Union Official: A Study of Sponsorship and Control", *American Journal of Sociology*, LVI, pp. 443-452; Scott Greer, „Situated Pressures and Functional Role of Ethnic Labor Leaders", *Social Forces*, XXXII, pp. 41-45.

profesorilor lor și care înjură și se dau mari printre tinerii lor prieteni „duri". Nu ne înfățișăm copiilor noștri așa cum o facem în fața colegilor de club, nici clienților noștri ca muncitorilor pe care îi angajăm sau patronilor noștri ca prietenilor noștri intimi.[1]

Atît ca efect, cît și în calitate de producătoare a acestui tip de angajament față de rolul de performat de cineva în mod curent, se produce „scindarea publicului" („*audience segregation*"); prin scindarea publicului, individul se asigură că indivizii în fața cărora își joacă unul dintre roluri nu vor fi aceiași în fața cărora va juca un alt rol într-un alt cadru. Scindarea publicului, ca mecanism de protejare a impresiilor cultivate, va fi analizată mai tîrziu. Acum aș vrea doar să observ că și dacă performerii ar încerca să distrugă această scindare și, o dată cu ea, iluzia cultivată prin acest procedeu, chiar publicurile ar preveni adesea o asemenea acțiune. Publicul vede o mare economie de timp și de energie emoțională în dreptul de a-l trata pe performer în funcție de masca lui profesională, ca și cum el ar fi întru totul și doar ceea ce uniforma lui pretinde că este.[2] Viața urbană ar deveni insuportabil pentru unii oameni dacă fiecare contact dintre doi indivizi ar atrage după sine o împărtășire a încercărilor personale, a neliniștilor și a secretelor. Astfel, dacă un om vrea să i se servească o masă liniștită, el poate căuta serviciile unei chelnerițe mai degrabă decît ale propriei soții.

În al doilea rînd, performerii tind să cultive impresia că performarea curentă a rutinei lor și relația cu publicul lor obișnuit au ceva special și unic. Caracterul de rutină al performării este ascuns (performerul însuși nu este, de obicei, conștient de cît de rutinizată este, de fapt, performarea lui) și sînt accentuate aspectele spontane ale situației. Performerul din domeniul medical ne oferă un exemplu evident. Iată ce sugerează un autor:

...el trebuie să simuleze că-și amintește. Pacientul, conștient de importanța unică a evenimentelor ce se petrec în corpul lui, își amintește tot și, din

1. William James, *The Philosophy of William James*, Modern Library ed., Random House, New York, f.a., pp. 128-29.

2. Îi sînt recunoscător lui Warren Peterson pentru acestea, ca și pentru alte sugestii.

plăcerea de a-i spune doctorului acest lucru, suferă de o „reamintire completă". Pacientul nu bănuiește că doctorul nu-și amintește nici el, iar mîndria lui ar fi profund rănită dacă acesta l-ar lăsa să înțeleagă că nu mai reține ce fel de tablete i-a prescris la ultima vizită, cîte să ia și cînd.[1]

În mod similar, un studiu recent despre doctorii din Chicago arată că un medic generalist îi prezintă unui pacient un specialist, spunîndu-i că e cea mai bună alegere din punct de vedere tehnic, dar, de fapt, specialistul a fost ales în parte din considerente colegiale, dintr-un aranjament privind împărțirea onorariului ori ca urmare a altor *quid pro quo*-uri clar definite între cei doi doctori.[2] În viața noastră comercială, această caracteristică a perfomărilor a fost exploatată și anatemizată sub titulatura de „servicii personalizate"; în alte domenii, facem glume pe seama „stilului doctorilor" sau a „mîinii bucuroase care primește banul". (Rareori menționăm că, în calitate de clienți, noi înșine aprobăm acest efect de personalizare, încercînd să creem impresia că nu am „cumpărat" serviciul respectiv și că nici nu ne-am gîndi să-l obținem din altă parte. Poate chiar complexul nostru de vinovăție ne-a orientat atenția către aceste regiuni de „pseudo-*gemeinschaft*" evident, căci nu există performare, în orice domeniu de viață, care să nu se bazeze pe nota personală pentru a exagera unicitatea tranzacțiilor dintre performer și public. De pildă, trăim o ușoară dezamăgire cînd auzim un prieten apropiat, despre ale cărui gesturi spontane de căldură credeam că ne sînt rezervate numai nouă, vorbind intim cu un alt prieten al lui (în special cu unul pe care noi nu-l cunoaștem). O expunere explicită a acestei teme apare într-un ghid american al bunelor maniere, datînd din secolul al XIX-lea:

> Dacă i-ai făcut un compliment unui om ori ai folosit față de el o expresie anume de politețe, nu ar trebui să mai adopți același comportament și față de o altă persoană atunci cînd te afli în prezența lui. De pildă, dacă un domn vine în casa ta și tu-i spui, cu căldură și cu interes, că ești „fericit să-l vezi",

1. C. E. M. Joad, „On Doctors", *The New Statesman and Nation*, 7 martie 1953, pp. 255-256.
2. Solomon, *op. cit.*, p. 146.

> el va fi mulțumit de atenție și probabil că-ți va mulțumi, dar dacă te aude spunînd același lucru la încă douăzeci de persoane, nu numai că va percepe curtoazia ta ca nevalorînd nici doi bani, dar va trăi și resentimentul de a fi fost înșelat.[1]

Menținerea controlului expresiv

Am sugerat că performerul se poate baza pe faptul că publicul său acceptă unele aluzii minore ca semn a ceva important legat de performarea sa. Acest fapt convenabil are și o implicație mai puțin convenabilă. În virtutea aceleiași tendințe de acceptare a semnelor, publicul poate înțelege greșit sensul pe care trebuia să i-l transmită o aluzie sau poate citi un înțeles jenant în gesturi sau evenimente accidentale, neintenționate sau pe care performerul nu le-a învestit cu un sens anume.

Ca răspuns la aceste accidente de comunicare, performerii încearcă de obicei să exercite un soi de responsabilitate metonimică, procedînd astfel încît cît mai multe evenimente minore dintr-o performare, oricît ar fi de neimportante din punct de vedere instrumental, să se producă într-un asemenea fel încît să nu transmită nici o impresie sau să transmită o impresie compatibilă cu definiția de ansamblu a situației, așa cum este cultivată ea. Știind că publicul este, în secret, sceptic la realitatea care i se impune, înțelegem tendința lui de a se năpusti asupra defectelor mărunte, semn pentru el că întregul spectacol este un fals; însă chiar și cercetătorii vieții sociale sînt mi puțin pregătiți că pînă și publicurile binevoitoare pot fi pe moment deranjate, șocate și zdruncinate în credința lor prin descoperirea unei discrepanțe mărunte în impresiile care le sînt prezentate. Se întîmplă ca unele accidente minore și „gesturi neintenționate" să fie atît de abil destinate să creeze o impresie care o contrazice pe aceea cultivată de performer, încît publicului îi este imposibil să nu mențină

1. *The Canons of Good Breeding: or the Handbook of the Man of Fashion*, Lee and Blanchard, Philadelphia, 1839, p. 87.

gradul optim de implicare în interacțiune, chiar dacă el înțelege că, la o ultimă analiză, evenimentul discordant este întru totul lipsit de sens și inofensiv. Esențial nu este că redefinirea pasageră a situației, cauzată de un fapt neintenționat, este în sine condamnabilă, ci mai degrabă faptul că ea este *diferită* de definiția proiectată oficial. Această diferență forțează o ruptură extrem de jenantă între proiecția oficială și realitate, căci rolul autorizat de proiecția oficială este singurul posibil în asemenea împrejurări. Poate că, în acest caz, nu ar trebui să analizăm performările în termenii unor criterii mecanice, prin care un cîștig mare poate compensa o pierdere mică sau o greutate mare pe una mică. O reprezentare artistică ar fi mai exactă: o singură notă din afara gamei poate distruge întreaga melodie.

În societatea noastră, unele gesturi neintenționate se produc într-o varietate atît de mare de performări și transmit impresii în general atît de incompatibile cu cele cultivate, încît astfel de evenimente inoportune au dobîndit un statut simbolic colectiv. Asemenea evenimente pot fi împărțite în trei mari categorii. Din prima fac parte situațiile în care un performer transmite accidental incapacitate, indecență sau lipsă de respect, prin pierderea pe moment a controlului muscular asupra propriului corp. El poate călca greșit, se poate împiedica și cădea, poate rîgîi, căsca, poate avea o greșeală de exprimare, se poate scărpina, poate avea gaze la stomac sau se poate ciocni întîmplător de corpul unui alt participant. În al doilea rînd, performerul poate lăsa impresia că este prea mult sau prea puțin preocupat de interacțiune. Se poate bîlbîi, își poate uita replicile, se poate dovedi nervos, vinovat sau prea conștient de sine; poate da drumul unor hohote nepotrivite de rîs, unor expresii ale furiei sau altor tipuri de afecte care, pe moment, îi afectează calitatea de interactant; poate demonstra o prea implicare serioasă și un prea mare interes sau, dimpotrivă, unul prea mic. În al treilea rînd, prezentarea performerului poate să sufere de o regie teatrală nepotrivită. Cadrul nu a fost pus în ordine, a fost pregătit pentru o performare greșită sau deranjat în timpul performării; întîmplări neprevăzute au provocat o proastă sincronizare a sosirii sau a plecării performerului ori pauze stînjenitoare de vorbire chiar în timpul interacțiunii.[1]

Performările diferă, desigur, după intensitatea atenției expresive pe care o reclamă, obiect cu obiect. În cazul unor culturi diferite de a noastră putem sesiza un grad înalt de coerență expresivă. Granet, de pildă, spune acest lucru despre performările filiale din China:

> Toaleta lor foarte îngrijită este prin ea însăși un omagiu. Conduita adecvată este considerată o formă de respect. În prezența părinților se cere gravitate: prin urmare trebuie să ai grijă să nu rîgîi, să nu strănuți, să nu tușești, să căști, să-ți sufli nasul sau să scuipi. Orice expectorare prezintă riscul de a mînji sanctitatea paternă. Este o crimă să-ți arăți pînă și căptușeala hainelor. Ca să-i demonstrezi tatălui că-l tratezi ca pe un șef, trebuie să stai totdeauna în picioare în prezența lui, cu ochii țintă, cu corpul în poziție de drepți, neîndrăznind niciodată să te rezemi de vreun obiect, să te apleci sau să te sprijini pe un singur picior. Doar astfel, cu vocea scăzută și umilă de discipol, ajungi să-i aduci, zi și noapte, un omagiu. După care aștepți ordine.[2]

De asemenea, putem observa că și în propria noastră cultură, în scenele care implică înalte personaje angajate în acțiuni importante din punct de vedere simbolic, se cere, de asemenea, adecvare. Sir Frederick Ponsonby, mare comis al Curții Britanice, scrie:

1. Un mod de control al dislocărilor survenite accidental este ca interactanții să rîdă de ele în semn că implicațiile expresive ale acestor dislocări au fost înțelese, dar nu și luate în serios. Pornind de la această premisă, eseul lui Bergson despre rîs poate fi luat ca o descriere a modurilor în care ne așteptăm ca performerul să adere la capacitățile umane de mișcare, o descriere a tendinței publicului de a atribui aceste capacități performerului încă de la începutul interacțiunii și a modurilor în care această proiecție eficientă este distrusă, atunci cînd el se mișcă într-un mod non-uman. La fel, eseurile lui Freud despre cuvîntul de spirit și despre psihopatologia vieții cotidiene pot fi luate, la un anumit nivel, ca o descriere a modurilor în care ne așteptăm ca performerii să realizeze anumite standarde de tact, decență și virtute, dar și ca o descriere a modurilor în care aceste proiecții efective pot fi discreditate prin greșeli de exprimare, ilare pentru cel profan, dar simptomatice pentru analiști.

2. Marcel Granet, *Chinese Civilization*, Kegan Paul, London, 1930, p. 328.

Cînd însoțeam „Curtea", eram întotdeauna izbit de muzica nepotrivită pe care o cînta orchestra și hotărîsem să fac tot ce-mi stătea în putință ca să remediez acest lucru. Majoritatea membrilor familiei regale, fiind destul de necultivați muzical, se dădeau în vînt după ariile populare. [...] Le-am spus că aceste arii răpeau ceremoniei întreaga demnitate. O prezentare la Curte era adesea un mare eveniment în viața unei doamne, iar dacă ea trecea pe lîngă Rege și Regină în acordurile melodiei „Nasul lui era acuma și mai roșu", întreaga impresie era distrusă. Am susținut că menuetele și ariile demodate, muzica de operă cu inflexiuni „misterioase" erau ceea ce ne trebuia nouă.[1]

De asemenea, m-am ocupat și de problema muzicii cîntate de orchestra gărzii de onoare la înnobilări și i-am scris șefului orchestrei, căpitanul Rogan, despre acest subiect. Îmi displăcea să văd cum bărbați extraordinari, sînt făcuți cavaleri în timp ce orchestra cînta afară cîntece comice; de asemenea, cînd secretarul Casei Regale enumera plin de solemnitate faptele eroice realizate de vreun mare bărbat ce urma să primească Medalia Albert, orchestra de-afară cînta vreo melodie cadențată, care răpea ceremoniei toată demnitatea. I-am sugerat să cînte muzică de operă dramatică, iar el a fost întru totul de acord...[2]

În mod similar, la înmormîntările americane burgheze dricarului, decent îmbrăcat în negru și așezat cu tact în timpul oficierii slujbei la marginea cimitirului, i se permite să fumeze, dar le va șoca și le va înfuria pe rudele neconsolate dacă își aruncă mucul de țigară în vreun tufiș, făcînd scrumul să descrie în aer un arc de scîntei, în loc să o lase, cu grijă, să cadă la picioarele sale.[3]

În completarea aprecierilor noastre despre adecvarea necesară în ocazii sacre, înțelegem că, în cazul conflictelor laice, în special al conflictelor la nivel înalt, fiecare protagonist trebuie să-și controleze atent comportamentul, pentru a nu da opoziției ocazia de a-i sesiza un punct vulnerabil spre care să-și îndrepte criticile. Astfel, discutînd despre activitatea înalților funcționari, Dale spune:

Cu și mai mare atenție [decît declarațiile] sînt analizate ciornele de scrisori oficiale: căci o declarație incorectă sau o exprimare nefericită, într-o scrisoare a cărei esență este perfect inocentă și al cărei subiect este lipsit de importanță, poate arunca semne de întrebare asupra ministerului, dacă se

1. Ponsonby, *op. cit.*, pp. 182-183.
2. *Ibid.*, p. 183.
3. Habenstein, *op. cit.*

întîmplă să intre pe mîna uneia dintre multele persoane pentru care cea mai mică greșeală venită din partea unui minister este un spectacol ce trebuie expus în fața publicului. Trei sau patru ani de astfel de disciplină, la vîrsta încă receptivă dintre douăzeci și patru și douăzeci și opt de ani, induce pentru totdeauna în mintea și caracterul tînărului cu pasiunea faptelor precise și a deducțiilor strînse, precum și neîncrederea hotărîtă în generalitățile vagi.[1]

În pofida voinței noastre de a înțelege cerințele expresive ale acestor tipuri de situații, noi le vedem ca pe niște cazuri speciale; închidem ochii în fața faptului că performările laice cotidiene din societatea anglo-americană trebuie adesea să treacă un test strict de oportunitate, de adecvare, de calificare și de decență. Poate că această orbire este datorată în parte faptului că, în calitate de performeri, sîntem adesea mai conștienți de standardele pe care le-am fi putut aplica în activitatea noastră, dar nu am făcut-o, decît de standardele pe care le aplicăm inconștient. În orice caz, în calitate de cercetători, trebuie să examinăm disonanța creată de un cuvînt scris greșit sau de un slip nu foarte bine ascuns de fustă și să înțelegem de ce un instalator miop, pentru a proteja impresia de forță fizică, obligatorie în profesia lui, simte că e necesar să-și strecoare în buzunar ochelarii atunci cînd apropierea stăpînei casei îi schimbă munca în performare sau de ce depanatorul de televizoare este sfătuit de consilierii de relații publice să țină șuruburile pe care nu le mai poate pune înapoi în aparat alături de ale sale, astfel încît piesele nepuse la locul lor să nu lase o impresie nepotrivită. Cu alte cuvinte, trebuie să vedem că impresia de realitate cultivată de o performare este un lucru delicat și fragil, care poate fi zdruncinat de accidente foarte mărunte.

Coerența expresivă cerută în performări subliniază o discrepanță crucială între eul nostru uman și cel socializat. Ca ființe umane, sîntem creaturi cu impulsuri ce variază, cu stări și energii care se schimbă de la un moment la altul. Ca personaje puse în scenă pentru un public, nu trebuie totuși să fim supuși suișurilor și coborîșurilor. După cum spunea Durkheim, nu permitem activității noastre sociale mai înalte „să se lase condusă de stările noastre trupești, așa cum se întîmplă cu senzațiile noastre și cu

1. Dale, *op. cit.*, p. 81.

conștiința generală asupra trupului nostru"[1]. Este necesară o anumită birocratizare a spiritului, astfel încît să oferim încredere în realizarea unei performări perfect omogene în fiecare moment programat. După cum spune Santayana, procesul de socializare nu numai că transfigurează, ci și fixează:

> Fie că figura pe care o arborăm este veselă sau tristă, în adoptarea și în accentuarea ei noi ne definim dispoziția suverană. De acum înainte, atîta timp cît continuăm să fim sub vraja acestei cunoașteri de sine, mai degrabă interpretăm decît trăim; ne compunem și ne jucăm personajul ales, purtăm masca tragică a deliberării, ne apărăm și ne idealizăm pasiunile, ne încurajăm elocvent în a fi ceea ce sîntem, devotați, dispreţuitori, nepăsători sau austeri; monologăm (în fața unui public imaginar) și ne înfășurăm grațioși în mantaua rolului nostru inalienabil. Astfel drapați, solicităm aplauze și ne așteptăm să închidem ochii înconjurați de o liniște universală. Ne învățăm să trăim după frumoasele sentimente pe care le-am rostit, așa cum încercăm să și credem în religia pe care o profesăm. Cu cît sînt mai mari dificultățile, cu atît mai mare ne este zelul. Sub principiile noastre declarate și sub cuvîntul dat, trebuie să ne ascundem asiduu toate inegalitățile stărilor și comportamentului, și asta fără ipocrizie, de vreme ce caracterul nostru deliberat este în mai mare măsură noi înșine decît fluxul viselor noastre involuntare. Portretul pe care îl pictăm în acest fel și pe care-l exhibăm ca fiind persoana noastră cea adevărată poate fi foarte bine într-uo manieră grandioasă, cu coloane și draperii, cu peisaje de fundal și cu degetul arătînd spre globul terestru sau spre țeasta de Yorick a filozofiei; dar dacă acest stil este înnăscut și arta ne este vitală, cu cît ea își transformă mai mult modelul, cu atît va fi mai adîncă și mai adevărată. Bustul sever al unei sculpturi antice, blocul de piatră abia umanizat, va exprima spiritul mult mai adevărat decît înfățișările matinale cenușii sau grimasele întîmplătoare. Cel ce este sigur pe mintea lui, mîndru de funcția sa sau preocupat datoria pe care o are de îndeplinit afișează o mască tragică. O deleagă pe aceasta să fie el însuși și-i transferă aproape toată vanitatea sa. Cît este încă în viață și supus, ca toate lucrurile care ființează, fluxului subteran al propriei sale substanțe, el și-a cristalizat sufletul într-o idee și, mai mult cu mîndrie decît cu durere, și-a depus viața pe altarul Muzelor. Cunoașterea de sine, ca orice artă sau știință, își transpune subiectul într-un nou mediu, mediul ideilor, în care el își pierde vechile dimensiuni și vechiul loc. Obiceiurile noastre animale sînt transformate de conștiință în loialități și îndatoriri, iar noi devenim „persoane" sau măști.[2]

1. Émile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life*, London, Allen & Unwin, 1926, p. 272. (Vezi, pentru traducerea română, *Formele elementare ale vieții religioase*, Polirom, Iași, 1995 [n. tr.].)

2. Santayana, *op. cit.*, pp. 133-134.

Prin disciplina socială, deci, o mască a unei anumite atitudini poate fi adoptată din interior. Dar, cum spune Simone de Beauvoir, sîntem ajutați să menținem această poză prin cleme fixate direct pe corp, unele ascunse, altele la vedere:

> Chiar dacă fiecare se îmbracă potrivit condiției sale, și aici este un joc. Artificiul, ca și arta, se situează în imaginar. Nu numai corsetul, sutienul, părul vopsit, machiajul deghizează trupul și figura; dar femeia cea mai puțin sofisticată, imediat cum „se îmbracă", nu se propune, de fapt, percepției: este precum tabloul, statuia, precum actorul pe scenă, un *analogon* prin care se sugerează un subiect absent care este personajul ei, nu ea însăși. Această confuzie cu un obiect ireal, necesar, perfect ca un personaj de roman, ca un portret sau un bust, o flatează pe femeie; se străduiește să se alieneze în el și să apară astfel ea însăși împietrită, justificată.[1]

Denaturarea

Am spus mai devreme că un public este capabil să se orienteze într-o situație acceptînd pe încredere aluziile performate pe scenă și tratînd aceste semne ca probe a ceva mai important sau diferit de vehiculele de semne în sine. Dacă această tendință a publicului de a accepta semne îl plasează pe performer în poziția de a fi înțeles greșit și face necesară exersarea unei atenții expresive în tot ceea ce face el în fața publicului, tot astfel această tendință de acceptare a semnelor pune publicul în poziția de a se lăsa păcălit și indus în eroare, căci puține sînt semnele care să nu poată fi folosite pentru a atesta prezența a ceva ce nu se află de fapt acolo. Și este evident că mulți performeri au o mare capacitate și motivație de a denatura (*misrepresent*) faptele; numai rușinea, vinovăția sau frica îi reține.

Ca unui public, este firesc să credem că impresia pe care performerul caută să ne-o lase poate fi adevărată sau falsă, naturală sau contrafăcută, valabilă sau mincinoasă. Atît de comună este

1. Simone de Beauvoir, *The Second Sex*, Knopf, New York, 1953, p. 533. (Vezi; pentru traducerea română, *Al doilea sex*, Editura Univers, București, 1998, vol. II, traducere de Diana Bolcu, p. 278 [n. tr.].)

această îndoială încît acordăm adesea o atenție specială acelor trăsături ale performării care nu pot fi ușor manipulate, ceea ce ne dă posibilitatea de a judeca seriozitatea replicilor celor mai ușor de denaturat dintr-o performare. (Criminologia și testarea proiectivă sînt exemple extreme ale aplicării acestei tendințe.) Nu permitem decît cu greu anumitor simboluri ale statutului să stabilească dreptul unui performer la un anumit tratament; sîntem întotdeauna gata să ne năpustim asupra clinchetului armurii sale simbolice ca să îi discreditäm pretențiile.

Cînd ne gîndim la cei care prezintă o față falsă sau „numai" o față sau la cei care disimulează, înșală și escrochează, ne gîndim, de fapt, la discrepanța dintre aparențele cultivate și realitate. De asemenea, ne gîndim și la poziția precară în care se plasează acești performeri, căci, în orice moment al performării lor, se poate produce un eveniment care să-i demaște sau să contrazică flagrant ceea ce au declarat în mod deschis, aducîndu-le astfel o umilire imediată și, cîteodată, pierderea definitivă a reputației. Adesea, tocmai aceste posibilități îngrozitoare, care se nasc din a fi prinși în flagrant delict într-un act deschis de denaturare, pot fi evitate de către un performer cinstit. Dar această afirmație de bun-simț are o utilitate analitică limitată.

Cîteodată, cînd ne întrebăm dacă impresia cultivată este adevărată sau falsă, ne întrebăm, de fapt, dacă performerul este autorizat sau nu să facă respectiva performare și nu ne preocupă decît în mică măsură performarea reală în sine. Cînd descoperim că cineva cu care avem de-a face este un impostor și un escroc, noi descoperim, de fapt, că el nu avea dreptul să joace rolul pe care-l juca, că nu era un deținător acreditat al statutului pe care-l pretindea. Presupunem că performarea impostorului, pe lîngă faptul că-l reprezintă denaturat, va fi eronată și în alte feluri, dar adesea mascarada lui este descoperită înainte ca noi să putem detecta orice altă diferență între falsa performare și cea legitimă, pe care aceasta o simulează. În mod paradoxal, sîntem cu atît mai amenințați cu cît performarea impostorului aproximează mai bine realitatea căci o performare competentă din partea cuiva care se dovedește a fi un impostor poate slăbi în mințile noastre conexiunea morală dintre autorizarea legală a unui rol și

capacitatea de a-l juca. (Mimii pricepuți, recunoscînd că intențiile lor sînt neserioase, par să ofere o modalitate prin care noi putem „controla" astfel de anxietăți.)

Totuși, definiția socială a imitării unui rol nu este în sine foarte coerentă. De pildă, deși se consideră o crimă de neiertat împotriva comunității să joci rolul unei persoane cu statut sacru, cum ar fi un doctor sau un preot, ne preocupă deseori mult mai puțin cînd cineva joacă rolul unei persoane cu un statut care nu este stimat, neesențial, profan, cum ar fi un vagabond sau un muncitor necalificat. Cînd aflăm că avem de-a face cu un performer cu un statut social mai ridicat decît cel pe care ne-a lăsat să-l înțelegem, precedentul biblic face ca reacția noastră să fie mai degrabă mirarea și întristarea decît ostilitatea. Mitologia și revistele populare sînt pline de povestiri romantice în care atît personajul negativ, cît și cel pozitiv au pretenții frauduloase ce vor fi discreditate în ultimul capitol, demonstrîndu-se că ticălosul nu are un statut înalt, iar eroul nu are unul nesemnificativ.

Mai mult, deși putem avea o părere extrem de proastă despre performeri de tipul escrocilor, care denaturează cu bună știință orice fapt din viața lor, putem manifesta oarecare înțelegere pentru cei care au un singur defect major și încearcă să ascundă faptul că sînt, de exemplu, foști condamnați, fete care și-au pierdut virginitatea, epileptici sau persoane impure rasial, în loc să-și recunoască defectul și să încerce să-l depășească în mod onorabil. De asemenea, facem distincția între întruchiparea unui individ anume, concret, pe care o simțim de obicei ca fiind de neiertat, și întruchiparea unei categorii, fapt la care ne raportăm cu mai puțină patimă. De asemenea, nutrim deseori alte sentimente față de cei ce își schimbă identitatea pentru a satisface ceea ce cred ei că sînt pretențiile juste ale colectivității și față de cei care o fac accidental sau în joacă dacît față de cei care o fac numai pentru un cîștig personal, psihologic sau material.

În sfîrșit, de vreme ce există sensuri în care conceptul de „statut" nu este foarte clar definit, tot astfel există sensuri în care nici conceptul de „întruchipare" a cuiva nu este clar. Pretenția de a fi absolvent de drept poate fi stabilită ca validă sau nu, dar pretenția de a fi prietenul cuiva, adept sincer a ceva

sau iubitor de muzică poate fi numai confirmată sau infirmată într-o anumită măsură. Acolo unde standardele de competență nu sînt obiective și unde practicanții *de bună credință* nu sînt organizați colectiv pentru a-și proteja contractul, un individ se poate pretinde expert, fiind penalizat doar cu niște rîsete înfundate.

Toate aceste surse de confuzie sînt instructiv ilustrate de atitudinea variabilă pe care o avem față de afișarea vîrstei și a statutului sexual. Este inacceptabil pentru un băiat de cincisprezece ani care conduce sau bea într-o tavernă să pretindă că are optsprezece, dar sînt multe contexte sociale în care este nepotrivit ca o femeie să nu se declare mai tînără și să nu se prezinte ca fiind mai atrăgătoare din punct de vedere sexual decît este cazul. Cînd spunem că o anumită femeie nu este chiar atît de bine făcută pe cît pare și că aceeași femeie nu este chiar doctor, folosim diferite accepții ale cuvîntului „chiar". Mai mult, modificările feței personale a cuiva care se consideră că-l denaturează la un moment dat pot fi considerate decorative cîțiva ani mai tîrziu, și această disensiune se poate găsi în orice moment între un subgrup al societății și altele. De pildă, abia foarte recent ascunderea firelor de păr alb prin vopsire a ajuns să fie considerată acceptabilă, deși sînt în continuare segmente ale populației care consideră acest lucru de neacceptat.[1] Credința generală este că imigranții americani îi pot emita pe americanii nativi în îmbrăcăminte și în modelele de comportament, dar este încă o problemă disputată dacă să-și americanizeze numele[2] sau nasul[3].

Să încercăm o altă abordare a denaturării. O minciună „sfruntată", „gogonată" sau pe față poate fi definită ca o minciună pentru care există probe incontestabile că acela ce a lansat-o a știut că minte și a făcut acest lucru premeditat. De exemplu, declarația

1. Vezi, de exemplu, „Tintair", *Fortune*, noiembrie 1951, p. 102.

2. Vezi, de exemplu, H. L. Mencken, *The American Language*, Knopf, New York, 1936, pp. 474-525.

3. Vezi, de exemplu, „Plastic Surgery", *Ebony*, mai 1949, și F. C. Macgregor și B. Schaffner, „Screening Patients for Nasal Plastic Operations: Some Sociological and Psychiatric Considerations", *Psychosomatic Medicine*, XII, pp. 277-291.

cuiva că a fost într-un anume loc, într-un anumit moment, cînd nu s-a întîmplat așa de fapt. (Unele tipuri de imitare, dar nu toate, implică astfel de minciuni, deși multe asemenea minciuni nu presupun imitarea.) Cei surprinși spunînd minciuni nerușinate nu numai că-și pierd fața în timpul interacțiunii, dar și-o pot și distruge astfel, căci publicul simte că un individ care a ajuns să spună o asemenea minciună nu ar mai trebui să fie niciodată crezut pe de-a-ntregul. Totuși, există multe „minciuni benigne", spuse de doctori, de oaspeți potențiali etc., probabil pentru a menaja sentimentele publicului mințit, aceste tipuri de neadevăruri nefiind considerate foarte importante. (Astfel de minciuni, menite mai degrabă să-i protejeze pe ceilalți decît pe cel care le rostește, vor fi analizate ulterior.) În plus, în viața de zi cu zi, este posibil ca performerul să creeze intenționat aproape orice tip de falsă impresie fără să se pună neapărat în poziția de a fi spus o minciună evidentă. Tehnici de comunicare cum ar fi insinuările, ambiguitățile strategice și omisiunile esențiale îi permit celui care dezinformează să profite de minciuni fără ca, în sensul strict al cuvîntului, să spună vreuna. Mass media au propria lor versiune asupra acestui fapt și demonstrează că, prin anumite unghiuri ale camerei de luat vederi și printr-o redactare judicioasă, trei vorbe de răspuns ale unei celebrități pot fi transformate într-un interviu senzațional.[1]

Nuanțele care despart minciuna de adevăr, ca și dificultățile stînjenitoare cărora le dau naștere au primit o recunoaștere formală. Organizații precum agențiile imobiliare dezvoltă coduri explicite, specificînd gradul în care pot fi create impresii false prin exagerări, declarații neconvingătoare și omisiuni.[2] Administrația din Marea Britanie operează cu o înțelegere similară a acestei probleme:

1. O bună ilustrare a acestui fapt este oferită într-un studiu despre sosirea generalului MacArthur la Chicago, în timpul Congresului Național Republican din 1952. Vezi K. și G. Lang, „The Unique Perspective of Television and its Effect: A Pilot Study", *American Sociological Review*, XVIII, pp. 3-12.

2. Vezi, de exemplu, E. C. Hughes, „Study of a Secular Institution: The Chicago Real Estate Board", teză de doctorat nepublicată, Facultatea de Sociologie, Universitatea din Chicago, 1928, p. 85.

Aici regula (în ceea ce privește „declarațiile pe cale de a deveni publice") este simplă. Nu se poate spune nimic care să nu fie adevarat, dar este inutil și indezirabil, chiar contrar interesului public, să spui orice lucru semnificativ care este și adevărat; cît despre faptele date, ele pot fi aranjate în orice ordine convenabilă. E surprinzător ce se poate face între aceste limite de către un redactor priceput al acestor declarații. S-ar putea spune, cinic, dar cu o anumită măsură de adevăr, că răspunsul perfect la o interpelare încuietoare în Camera Comunelor este un răspuns scurt, care pare să răspundă complet întrebării, care se dovedește exact cuvînt cu cuvînt, care nu lasă portițe deschise unor „completări" incomode și care nu dezvăluie chiar nimic.[1]

Legea acoperă multe dintre subtilitățile sociale comune, introducîndu-le și pe cele proprii ei. În legea americană, de exemplu, se face distincția între intenție, neglijență și stricta responsabilitate; denaturarea este considerată un act intenționat, care se poate naște prin cuvînt sau faptă, declarații ambigue sau adevăruri literale prost interpretate, prin non-mărturisire sau prin împiedicarea descoperirii unor lucruri.[2] Non-dezvăluirea culpabilă este variabilă, depinzînd de domeniul în care apare, existînd un anume standard pentru industria publicitară și un altul pentru consilierii profesioniști. Mai mult, legea tinde să susțină că:

> O reprezentare realizată cu bună-credință poate, totuși, să fie neglijentă, din cauza lipsei unei atenții raționale în constatarea faptelor, în modul de exprimare sau în absența aptitudinii și a competenței cerute de o afacere sau o profesie anume.[3]

> ...faptul că inculpatul a fost dezinteresat, că avea cele mai bune motive și credea că făcea un bine reclamantului nu-l absolvă de responsabilitate, atîta timp cît el chiar a urmărit să-l inducă în eroare.[4]

Cînd trecem de la imitarea recunoscută a altor persoane și de la minciunile sfruntate la alte tipuri de denaturări, distincția pe care simțul comun o face între impresiile adevărate și

1. Dale, *op. cit.*, p. 105.
2. Vezi William L. Prosser, *Handbook of the Law of Torts*, Hornbook Series, West Publishing Co., St. Paul, Minn., 1941, pp. 701-776.
3. *Ibid.*, p. 733.
4. *Ibid.*, p. 728.

impresiile false devine încă și mai puțin justificabilă. Ceea ce era considerat șarlatanie la un moment dat poate deveni o ocupație legală, acceptabilă.[1] Pe de altă parte, activitățile considerate legitime în societatea noastră sînt considerate escrocherii în alte societăți.

În plus, nu există ocupație cotidiană legală sau relație umană ai cărei performeri să nu se angajeze în practici ascunse, incompatibile cu impresiile cultivate. Deși anumite performări și chiar anumite roluri sau rutine pot plasa un performer în poziția de a nu avea nimic de ascuns, undeva, în circuitul complet al activităților sale, va exista ceva despre care el nu poate vorbi deschis. Cu cît e mai mare numărul de probleme, ca și numărul rutinelor de interpretat care intră în domeniul unui rol sau al unei relații, cu atît, s-ar părea, e mai mare probabilitatea de a exista aspecte secrete. Astfel, chiar și în mariajele reușite, fiecare partener păstrează față de celălalt secrete legate de probleme financiare, experiențe trecute, flirturi curente, complacere în obiceiuri „rele" sau costisitoare, aspirații și neliniști personale, fapte ale copiilor, păreri reale despre rude sau prieteni comuni etc.[2] Cu astfel de puncte de reticență, localizate strategic, putem menține un dorit *status-quo* într-o relație, fără să trebuiască să ducem la bun sfîrșit în mod rigid implicațiile acestui aranjament în toate domeniile de viață.

Poate că cel mai important este să observăm că o impresie falsă, menținută de un individ în oricare dintre rutinele interpretate de el, poate fi o amenințare pentru întreaga relație sau pentru rolul din care face parte rutina respectivă, căci o dezvăluire discreditantă dintr-o arie a activității individului va arunca îndoieli și asupra altor domenii de activitate, în care poate că nu are nimic de ascuns. De asemenea, dacă individul are doar un singur lucru de ascuns în timpul performării iar probabilitatea de a fi dezvăluit există doar într-un moment de cotitură sau într-o anumită fază a

1. Vezi Harold D. McDowell, „Osteopathy: A Study of a Semiorthodox Healing Agency and the Recruitment of its Clientele", teză de disertație nepublicată, Facultatea de Sociologie, Universitatea din Chicago, 1951.
2. Vezi, de exemplu, David Dressler, „What Don't They Tell Each Other", *This Week*, 13 septembrie 1953.

acesteia, anxietatea performerului se poate extinde asupra întregii performări.

În secțiunile anterioare ale acestui capitol am sugerat unele caracteristici generale ale performării: activitatea orientată către sarcini de lucru tinde să devină activitate orientată către comunicare; fața prin intermediul căreia este prezentată rutina respectivă este, de asemenea, compatibilă și cu altă rutină, uneori unor rutine diferite, dar este la fel de probabil să nu se potrivească complet nici unei rutine anume; se exercită suficient autocontrol cît să se mențină un consens funcțional; se oferă o impresie idealizată, prin accentuarea anumitor fapte și ascunderea altora; se menține coerența expresivă printr-o mai mare grijă a performerului de a evita dizarmoniile mărunte decît ar putea publicul să creadă că a fost garantată, ținînd seama de scopul declarat al performării. Toate aceste caracteristici generale ale performării reprezintă, în cadrul interacțiunii, niște restricții apăsătoare, care transformă activitățile individului în performări. În loc să-și execute, pur și simplu, sarcina și să dea frîu liber sentimentelor sale, el va exprima îndeplinirea sarcinii și-și va transmite într-un mod acceptabil sentimentele. Astfel, reprezentarea unei activități va diferi într-o anumită măsură de activitatea însăși și, prin urmare, inevitabil, o va și denatura. Și, atîta timp cît individului i se va cere să se bazeze pe semne pentru a construi reprezentarea activității sale, imaginea pe care o construiește, oricît de fidelă faptelor, va fi supusă tuturor încercărilor de subminare la care sînt supuse și impresiile.

Deși am putea reține ideea de bun-simț că aparențele cultivate pot fi discreditate de o realitate discrepantă, adesea nu există nici un motiv de a pretinde că faptele diferite de impresia cultivată sînt o realitate mai adevărată decît realitatea cultivată pe care o contrazic. O privire cinică a performărilor zilnice poate fi la fel de unilaterală ca și cea inițiată de performer. În multe situații, sociologul nici nu are nevoie să stabilească dacă impresia cultivată este mai adevărată decît aceea pe care performerul încearcă să împiedice publicul să o dezvolte. Considerația sociologică esențială, cel puțin pentru acest studiu, este aceea că impresiile cultivate în performările cotidiene sînt supuse subminării. Vrem să aflăm ce tip de impresie de realitate poate zdruncina impresia de realitate care este cultivată, iar ceea ce este cu adevărat realitatea vom lăsa pe seama altor cercetători. Ne punem întrebarea „În ce fel poate fi discreditată o impresie dată?", nefiind același lucru cu a întreba „În ce fel este falsă impresia dată?".

Trebuie, deci, să subliniem că, deși performarea impostorilor și a mincinoșilor este în mod flagrant falsă și diferă din acest punct de vedere de performările obișnuite, ambele sînt asemănătoare prin grija performerilor de a menține impresia cultivată. De exemplu, știm despre codul formal al funcționarilor din Marea Britanie[1] și al arbitrilor americani de baseball[2] că îi obligă nu numai să se abțină de la a face „afaceri" necurate, dar să se abțină chiar de la acțiunile nevinovate care ar putea lăsa impresia (falsă) că fac afaceri. Fie că un performer onest vrea să transmită adevărul, fie că unul necinstit vrea să transmită ceva fals, ambii trebuie să aibă grijă să-și anime performările cu exprimări adecvate, să excludă din ele expresiile care ar putea discredita impresia cultivată și să aibă grijă ca publicul să nu le atribuie înțelesuri neintenționate.[3] Datorită acestor contingențe dramatice, pe care le împărtășesc ambele situații, putem studia cu mult folos chiar performări false, pentru a le putea descrie, prin intermediul lor, pe cele autentice.[4]

1. Dale, *op. cit.*, p. 103.
2. Pinelli, *op. cit.*, p. 100.
3. Ar trebui menționată o excepție de la această similaritate, deși este o excepție care aduce puțin credit performerilor autentici. După cum am arătat anterior, performările legitime obișnuite tind să accentueze unicitatea o interpretării rutinei. Pe de altă parte, sînt și performări foarte false care accentuează sentimentul rutinei doar pentru a linști suspiciunile.
4. Mai este și un alt motiv de a acorda atenție performărilor și fețelor flagrant false. Cînd descoperim că se vînd antene false de televiziune unor persoane care nu au televizor, cupoane pentru călătorii exotice unor oameni care nu au plecat niciodată de acasă sau capace de roți scumpe și sofisticate unor șoferi care au mașini obișnuite, avem proba foarte clară a funcției de impresionare pe care o au obiectele presupus instrumentale. Cînd studiem faptul real, adică persoanele cu antene adevărate și cu televizoare adevărate etc., în multe cazuri este dificil să demonstrăm foarte clar funcția de impresionare a ceea ce poate fi considerat un act spontan sau instrumental.

Mistificarea

Am vorbit despre modurile în care o performare accentuează anumite probleme și le ascunde pe altele. Dacă vedem percepția ca pe o formă de contact și de comuniune, atunci controlul asupra a ceea ce se percepe este un control asupra contactului care are loc, iar limitarea și normarea a ceea ce se prezintă este o limitare și o normare a contactului. Există o relație între termenii informaționali și cei rituali. Eșecul în normarea informațiilor primite de public implică posibila subminare a definiției proiectate asupra situației; eșecul în normarea contactului implică o posibilă contaminare rituală a performerului.

Este o idee foarte răspîndită aceea potrivit căreia restricțiile asupra contactului, menținerea distanței sociale oferă o modalitate prin care se poate genera și se poate susține în sufletul publicului o teamă respectuoasă – o modalitate prin care publicul, după cum spunea Kenneth Burke, poate fi ținut într-o stare de mistificare cu privire la performer. Declarația lui Cooley poate servi ca ilustrare:

> În ce măsură poate un om să-i influențeze pe ceilalți prin intermediul unei impresii false despre sine însuși depinde de o mulțime de împrejurări. După cum am subliniat, omul însuși poate fi doar o întîmplare, fără nici o relație limpede cu ideea de sine însuși, aceasta din urmă fiind un produs distinct al imaginației. Acest lucru nu poate exista decît în absența unui contact imediat între conducător și cel condus și explică parțial de ce autoritatea, în special atunci cînd acoperă slăbiciuni personale lăuntrice, are întotdeauna tendința de a se înconjura cu forme și cu mistere artificiale, al căror obiect este de a preveni contactul familiar și de a da astfel imaginației șansa de a idealiza [...]. Disciplina din armată și flote, de pildă, recunoaște foarte limpede necesitatea acelor forme care separă superiorul de inferior și astfel ajută la stabilirea unei ascendențe indubitabile a primului. În același fel, manierele, după cum remarcă profesorul Ross în lucrarea sa despre controlul social, sînt folosite de oamenii din întreaga lume ca un mijloc de a se ascunde pe ei înșiși, iar această ascundere de sine servește, printre alte scopuri, și aceluia de a-și păstra un fel de ascendent asupra celor nesofisticați.[1]

Ponsonby, dîndu-i sfaturi regelui Norvegiei, dă glas aceleiași teorii:

1. Cooley, *op. cit.*, p. 351.

> Într-o noapte, regele Haakon mi-a povestit despre dificultățile pe care le avea în fața înclinațiilor republicane ale opoziției și cît de atent, în consecință, trebuia să fie în tot ce făcea și spunea. Intenționa, mi-a spus, să meargă cît mai mult printre oameni și se gîndea că ar fi mai popular dacă, în loc să meargă cu mașina, el și regina Maud ar fi folosit tramvaiul.
>
> I-am spus cinstit că, după părerea mea, acest lucru ar fi fost o mare greșeală, întrucît familiaritatea naște dispreț. Ca ofițer naval, el trebuia să știe că un căpitan de corabie nu ia niciodată masa cu ceilalți ofițeri, ci rămîne distant față de ei. Aceasta, desigur, pentru a înăbuși orice familiaritate. I-am spus că trebuie să urce pe un piedestal și să rămînă acolo. Putea să coboare uneori, fără să se întîmple nici o nenorocire. Dar oamenii nu doreau un rege cu care să se tragă de șireturi, ci ceva nebulos, ca oracolul din Delphi. Monarhia este cu adevărat creația minții fiecăruia. Fiecărui om îi place să se gîndească la ce ar face el dacă ar fi rege. Oamenii învestesc monarhul cu toate virtuțile și talentele posibile. Ar fi, prin urmare, dezamăgiți să-l vadă plimbîndu-se pe stradă, ca un om obișnuit.[1]

Extrema logică implicată de acest tip de teorie, fie că este corectă sau nu, este de a interzice publicului chiar și să se uite la performer; este ceea ce se întîmplă uneori, atunci cînd acesta pretinde că are calități și puteri supranaturale.

Desigur, în problema menținerii distanței sociale publicul însuși cooperează adesea, exprimîndu-și respectul, veneratia față de integritatea sacră atribuită performerului. Iată ce spune Simmel:

> A acționa asupra celei de-a doua din aceste hotărîri corespunde sentimentului (care mai operează și în altă parte) că în jurul fiecărei persoane se întinde o sferă ideală. Deși are dimensiuni diferite și variază în funcție de cel cu care se întreține relații, această sferă nu poate fi penetrată decît dacă valoarea de personalitate a individului este astfel distrusă. O sferă de acest tip este plasată în jurul omului de către „onoarea" lui. Limbajul desemnează foarte picant insulta la adresa onoarei cuiva prin sintagma „a se întinde prea mult": raza de acțiune a acestei sfere marchează distanța a cărei depășire de către alcineva insultă onoarea persoanei.[2]

Durkheim face o apreciere asemănătoare:

1. Ponsonby, *op. cit.*, p. 277.
2. Kurt H. Wolff ed., *The Sociology of Georg Simmel*, The Free Press, Glencoe, Ill., 1950, p. 321.

Personalitatea umană este un lucru sacru; nu i se violează și nu i se încalcă limitele, deși, în același timp, cel mai prețioase bunuri lucruri sînt acelea împărtășite în comuniune cu alții.[1]

Trebuie să afirmăm foarte clar, contrazicînd implicațiile afirmațiilor lui Cooley, că teama respectuoasă și distanța sînt resimțite și față de performerii cu un statut egal sau inferior, nu numai (chiar dacă nu la fel de mult) față de cei cu un statut superior.

Oricare ar fi funcția lor pentru public, inhibițiile acestuia îi lasă performerului destul spațiu pentru a construi impresia aleasă de el și îi permit să funcționeze, pentru binele lui și al publicului său, ca o protecție sau ca o amenințare că o cercetare prea curioasă o poate distruge.

Aș dori, în final, să adaug că problemele pe care publicul le lasă deoparte, din cauza temerii lui față de performer, sînt probabil dintre cele de care acesta s-ar simți rușinat dacă ar fi dezvăluite. După cum spune Riezler, avem o monedă socială elementară, cu teama pe post de cap și rușinea pajură.[2] Publicul simte misterele și puterile secrete din spatele performării, iar performerul simte că principalele sale secrete sînt în fond neînsemnate. După cum o dovedesc nenumărate povești populare și rituri de inițiere, deseori adevăratul secret din spatele misterului este că nu există nici un secret; marea problemă este să împiedici publicul să afle acest lucru.

Realitate și contrafacere

În cultura anglo-americană par să existe, la nivelul simțului comun, două modele în funcție de care se formulează concepțiile despre comportamentul uman: performarea reală, sinceră sau onestă și cea falsă, pe care o construiesc pentru noi specialiștii în impresii, fie că ea nu este menită a fi luată în serios, ca în cazul actorilor,

1. Émile Durkheim, *Sociology and Philosophy*, Cohen & West, London, 1953, p. 37.

2. Kurt Riezler, „Comment on the Social Psychology of Shame", *American Journal of Sociology*, XLVIII, p. 462 *sqq.*

fie că este destinată acestui lucru, ca în cazul escrocilor. Există tendința de a privi perfomările reale ca pe niștre acte care nu sînt construite cu un scop, niște produse neintenționate, determinate de reacția inconștientă a individului în fața faptelor din situația dată. Cît despre performările contrafăcute, tindem să le vedem ca pe ceva alcătuit cu dificultate, o însăilare de elemente false, întrucît nu există o realitate la care aceste fapte de comportament să constituie un răspuns direct. Vom vedea că aceste concepții dihotomice reprezintă, prin natura lor, ideologia performerilor onești, dînd forță spectacolului pe care ei îl pun în scenă, dar oferind o slabă analiză a acestuia.

În primul rînd, există mulți indivizi care cred sincer că definirea situației, așa cum o proiectează ei de obicei, reprezintă adevărata realitate. Nu vrem să punem în discuție în acest studiu proporția lor în cadrul populației, ci mai degrabă relația structurală dintre sinceritatea lor și performările pe care le oferă. Dacă urmează să aibă loc o performare, toți martorii ei trebuie să creadă că performerii sînt sinceri. Acesta este locul structural al sincerității în înlănțuirea dramatică a evenimentelor. Performerii pot fi sinceri – sau nesinceri, totuși sincer convinși de propria lor sinceritate –, dar acest atașament pentru un rol nu se manifestă neapărat pentru performarea lui convingătoare. Nu sînt mulți bucătari francezi care să fie cu adevărat spioni ruși și poate că nu sînt nici multe femei care să joace rolul nevestei cu un bărbat și al amantei cu un altul, dar aceste duplicități se produc totuși, fiind adesea susținute cu succes mult timp. Ceea ce sugerează că, deși oamenii sînt în general ceea ce par să fie, asemenea aparențe pot fi manipulate. Există, deci, o relație statistică între aparențe și realitate, iar nu una intrinsecă sau necesară. De fapt, date fiind amenințările neanticipate care apasă asupra unei performări și dată fiind nevoia (pe care o vom discuta mai tîrziu) de a menține solidaritatea cu colegii performeri și o anumită distanță față de martorii din public, incapacitatea rigidă de a renunța la punctul de vedere lăuntric asupra realității poate uneori să pună în pericol performarea interpretului. Unele performări se abat cu succes de la realitate cu o completă lipsă de onestitate, altele sînt denaturate cu o totală onestitate; totuși, nici una dintre

aceste extreme nu este esențială și nici una nu este, probabil, recomandabilă din punct de vedere dramaturgic pentru performare în general.

Implicația acestui fapt este că o performare sinceră și serioasă este mai puțin conectată cu lumea reală decît s-ar putea presupune. Și această idee va fi confirmată dacă privim mai atent la distanța care este plasată de obicei între performările foarte oneste și cele contrafăcute. Astfel, să luăm, de exemplu, fenomenul remarcabil al jocului de scenă. Acesta presupune competențe solide, o instruire îndelungată, precum și capacitatea psihologică de a ajunge un bun actor. Însă aceasta nu ar trebui să ne abată atenția de la un alt fapt, și anume că aproape oricine poate învăța repede un scenariu într-atît încît să-i dea unui public indulgent impresia de realitate a ceea ce este contrafăcut în fața lui. Și se pare că așa stau lucrurile, pentru că interacțiunile sociale obișnuite sînt ele însele regizate asemenea unei piese de teatru, prin intermediul unor acțiuni, al unor contraacțiuni și al unor replici concluzive exagerate dramatic. Chiar și în mîinile unor performeri neexperimentați, scenariile pot prinde viață, pentru că viața însăși este o montare dramatică. Nu se poate spune, desigur, că întreaga lume este o scenă de teatru, însă elementele esențiale care o deosebesc de o scenă nu sînt ușor de specificat.

Folosirea recentă a psihodramei ca tehnică terapeutică ilustrează un alt aspect. În aceste scene regizate psihiatric, pacienții nu numai că performează cu o anumită eficacitate unele roluri, dar nici nu folosesc vreun scenariu pentru a face acest lucru. Propriul lor trecut le stă la dispoziție într-o formă care le permite să pună în scenă o recapitulare a lui. Se pare că un rol care a fost jucat la un moment dat în mod sincer și cu seriozitate îi permite performerului să contrafacă ulterior o prezentare a acestuia. Mai mult, rolurile jucate de alte persoane cu o anumită semnificație în trecutul individului sînt și ele disponibile, permițîndu-i să treacă de la persoana lui de pe atunci la persoanele celorlalți. Această capacitate de a schimba rolurile jucate, atunci cînd este obligat să o facă, ar fi putut fi anticipată; oricine poate face acest lucru. Căci, învățînd să ne interpretăm rolurile din viața adevărată, noi ne ghidăm propriile producții prin a menține, într-un mod nu foarte conștient, o familiaritate incipientă cu rutinele celor cărora ne vom adresa. Iar, cînd devenim capabili de a manevra corespunzător o rutină adevărată, sîntem în stare să o facem în parte și datorită unei „socializări anticipatorii" („*anticipatory socialization*")[1], fiind dinainte școliți în realitatea care este pe cale de a deveni reală pentru noi.

Cînd individul se mută într-o poziție nouă în societate și obține un nou rol pe care să-l performeze, este de așteptat să nu i se spună cu lux de amănunte cum să se comporte, și nici noua lui situație nu-l va presa, încă de la bun început, astfel încît să-i determine un comportament involuntar. De obicei, i se vor da doar cîteva sugestii, aluzii și indicații scenice, presupunîndu-se că deține deja în repertoriul lui un mare număr de mici roluri (*bits*) și fragmente de performări necesare în noul cadru. Individul va avea deja o idee corectă despre cum arată pudoarea, deferența sau indignarea justificată și poate trece, la rigoare, direct la performarea acestor mici roluri. Poate fi chiar capabil să joace rolul unui subiect aflat sub hipnoză[2] sau să comită o crimă „forțată"[3], pe baza modelelor de activități cu care este deja familiar.

O performare teatrală sau punerea în scenă a unei escrocherii necesită o transcriere completă în scenariu a conținutului vorbit al rutinei; dar rolul vast, care implică și „o expresie transmisă" este adesea guvernat de indicații scenice sărace. Ne așteptăm ca acela care performează iluzii să știe deja cum să-și controleze vocea, fața și corpul, deși lui – ca și oricărei persoane care-l dirijează – i se poate părea dificil să ofere o descriere verbală amănunțită a acestui tip de cunoaștere. Și cu aceasta, bineînțeles, abordăm și situația omului sincer de pe stradă. Socializarea poate să nu implice într-o măsură foarte mare învățarea multor detalii

1. Vezi R. K. Merton, *Social Theory and Social Structure*, The Free Press, Glencoe, 1957, pp. 265 *sqq*.

2. Această opinie despre hipnoză este prezentată foarte limpede de T. R. Sarbin, „Contributions to Role-Taking Theory. I: Hypnotic Behavior", *Psychological Review*, 57, pp. 255-270.

3. Vezi D. R. Cressey, „The Differential Association Theory and Compulsive Crimes", *Journal of Criminal Law, Criminology and Police Science*, 45, pp. 29-40.

specifice ale unui singur rol concret – adesea poate că nu există destul timp și destulă energie pentru acest lucru. Însă ceea ce pare să i se ceară individului este ca el să învețe destule fragmente de expresie încît să fie în stare să „umple" și să gestioneze, mai mult sau mai puțin, orice rol care este probabil să i se dea. Performările legitime din viața cotidiană nu sînt „jucate" sau „puse în scenă" în sensul că performerul știe dinainte exact ce va face și face acest lucru numai în vederea efectului la care se așteaptă. Expresiile pe care se pare că le transmite îi vor fi „inaccesibile" în primul rînd lui[1]. Dar, ca și în cazul unor performeri mai puțin legitimi, incapacitatea individului obișnuit de a-și formula dinainte mișcările ochilor și ale corpului nu înseamnă că el nu se va exprima pe sine prin aceste mecanisme într-un mod dramatizat și pre-format care există în repertoriul lui de acțiuni. Pe scurt, cu toții performăm mai bine decît știm să explicăm cum o facem.

Cînd ne uităm la televizor la un *wrestler** care își faultează și insultă adversarul, știm să vedem că, în pofida prafului, el face și știe că face pe bruta și că, într-un alt meci, i se poate da un alt rol, cel al unui luptător cu clasă, pe care să-l performeze cu egală vervă și competență. Sîntem totuși mai puțin pregătiți să vedem că, deși detalii precum numărul și felul căzăturilor pot fi fixate dinainte, detaliile de expresie și de mișcare folosite nu vin din nici un scenariu, ci din comanda unui limbaj, o comandă de moment, nepremeditată.

Citind despre locuitorii din Indiile de Vest care devin „cai" sau sînt posedați de un spirit voodoo[2], ne lămurim aflînd că persoana posedată este capabilă să facă un portret corect al divinității care a intrat în ea pe baza „cunoștințelor și a amintirilor acumulate într-o viață petrecută vizitînd frățiile acestui cult"[3]; de

1. Acest concept derivă din T. R. Sarbin, „Role Theory", in Gardner Lindzey, *Handbook of Social Psychology*, Addison-Wesley, Cambridge, 1954, vol. 1, pp. 235-236.

2. Vezi, de pildă, Alfred Métraux, „Dramatic Elements in Ritual Possession", *Diogenes*, 11, pp. 18-36.

* *Wrestling*-ul este un tip de spectacol specific american în care doi sau mai mulți „combatanți" simulează în mod ostentativ o luptă violentă (n. tr.).

3. *Ibid.*, p. 24.

asemenea, că persoana posedată se va situa exact în relația socială corectă cu privitorii, precum și că posedarea are loc exact în momentul potrivit al secvenței ceremoniale, cel posedat îndeplinindu-și obligațiile rituale pînă la a participa într-un fel de sceneță satirică, alături de alte persoane posedate la rîndul lor, în acel moment, de alte spirite. Dar, aflînd toate aceste lucruri, e important să vedem cum această structurare contextuală a rolului de cal încă le mai permite participanților la cult să creadă că posedarea este un lucru adevărat și că oamenii sînt luați în posesie la întîmplare, de divinități pe care ei nu le pot alege.

Cînd observăm că o tînără burgheză americană mimează naivitatea în fața iubitului său, putem arăta elementele de înșelăciune și de contrafacere din comportamentul ei. Dar, asemenea ei sau iubitul ei, acceptăm că faptul că această interpretă *este* o tînără burgheză americană nu este performat. Și, cu siguranță, neglijăm aici rolul cel mai important din cadrul performării. Este un loc comun să spunem că diferite grupări sociale exprimă în diferite moduri atribute precum vîrsta, sexul, teritoriul și statutul de clasă și că, în fiecare caz, aceste atribute sînt elaborate cu ajutorul unei configurări culturale complete și distinctive a modurilor adecvate de comportament. *A fi* un anumit fel de persoană înseamnă deci nu numai a deține atributele necesare, ci și a respecta standardele de comportament și de înfățișare pe care gruparea ta socială le atribuie aceastuia. Dezinvoltura cu care performerii îndeplinesc în mod consecvent astfel de rutine de repectare a unor standarde nu exclude faptul că a avut loc o performare, ci doar că participanții au fost conștienți de ea.

Un statut, o poziție, un loc social nu reprezintă un lucru material, care să fie posedat și apoi etalat, ci un model de comportament adecvat, coerent, înfrumusețat și bine articulat. Indiferent dacă sînt performate cu naturalețe sau cu stîngăcie, cu prefăcătorie sau cu bună credință, în mod conștient sau nu, acestea sînt lucruri care trebuie jucate, portretizate, realizate. Sartre ne oferă o bună ilustrare a acestui fapt:

Să-l privim pe chelnerul din cafenea. Mișcarea lui este rapidă și înfiptă, un pic prea precisă, un pic prea rapidă. El vine către clienți cu un pas cam prea

rapid. Se înclină un pic prea nerăbdător, vocea lui exprimă un interes puțin prea îngrijorat pentru comanda clientului. Iată-l, în sfîrșit, că se și întoarce, încercînd să imite prin mers rigiditatea inflexibilă a unui fel de automat, în timp ce-și poartă tava cu nepăsarea unui dansator pe sîrmă, purtînd-o într-un echilibru mereu instabil, mereu amenințat, pe care îl restabilește mereu cu o mișcare ușoară a brațului și a mîinii. Întregul lui comportament ni se pare un joc. Se străduiește să-și înlănțuie mișcările de parcă ar fi niște mecanisme care se reglează unul pe celălalt; gesturile și chiar vocea lui par niște mecanisme; își impune promptitudinea și rapiditatea nemiloasă a lucrurilor, se joacă, se amuză. Dar de-a ce anume se joacă? Nu e nevoie să reflectăm prea mult înainte de a putea explica: se joacă de-a chelnerul într-o cafenea. Nimic surprinzător în asta. Jocul este un fel de delimitare și de investigare. Copilul se joacă cu corpul lui ca să-l exploreze, să-i facă inventarul; chelnerul din cafenea se joacă cu condiția lui ca să o *realizeze*. Această obligație nu este diferită de cea impusă tuturor negustorilor. Condiția lor este pe de-a-ntregul una ceremonială. Publicul le cere să o realizeze ca pe o ceremonie; există un dans al băcanului, unul al croitorului, altul al celui care licitează, dansuri prin care ei se străduiesc să-și convingă clientela că nu sînt nimic altceva decît un băcan, un croitor, un om care ține o licitație. Un băcan care să viseze este jignitor pentru cumpărător, pentru că un astfel de băcan nu este pe deplin băcan. Societatea îi cere să se limiteze la funcția lui de băcan, exact așa cum soldatul în poziție de drepți se transformă într-un soldat-obiect, cu o privire fixă care nu vede nimic, care nici nu mai este menită să vadă ceva, atîta timp cît regula, iar nu interesul de moment, determină punctul în care trebuie să-și fixeze el privirea (privirea „fixată la zece pași"). Sînt multe precauții care-l fac pe om prizonierul a ceea ce este, de parcă ar trăi cu teama perpetuă că ar putea vreodată să evadeze, să sară peste umbra sa și brusc să-și eludeze condiția.[1]

1. Sartre, *op. cit.*, p. 59.

CAPITOLUL II

Echipele

Gîndindu-ne la performare, putem presupune cu ușurință că prezentarea conține doar o prelungire expresivă a personajului performerului și să vedem funcția performării în acești termeni personali. Aceasta însă este o viziune limitată și poate ascunde unele diferențe importante în ceea ce privește funcția pe care o are performarea pentru interacțiune în ansamblul sei.

Mai întîi, se întîmplă adesea ca performarea să servească în principal pentru a exprima caracteristicile sarcinii performate, iar nu caracteristicile performerului. Astfel, descoperim că personalul din diferite profesii sau din birocrație, afaceri sau meșteșuguri își animă atitudinea cu mișcări care să exprime atît profesionalismul, cît și integritatea morală, dar, orice ar transmite aceste maniere despre ei, adesea principalul scop este acela de a construi o definiție favorabilă a serviciului sau produsului lor. Mai mult, vedem adesea că interpretul își angajează fața personală nu atît pentru că aceasta îi permite să se prezinte așa cum i-ar plăcea să

apară, cît pentru că înfățișarea și atitudinea lui pot contribui la o scenă cu o perspectivă mai largă. În această lumină, putem înțelege cum cernerea și selecția din viața urbană le aduc pe fetele cu o educație aleasă și cu un accent corect în posturi de secretare, unde ele prezintă o față adecvată atît pentru organizație, cît și pentru ele însele.

Dar cel mai important lucru este că definirea situației proiectate de un anumit participant este parte integrantă a unei proiecții cultivate și susținute de cooperarea intimă a mai multor participanți. De pildă, într-un spital, cei doi interniști angajați îi pot cere stagiarului, în cadrul procesului de instruire, să se uite pe fișa unui pacient și să-și exprime opinia în legătură cu fiecare element înregistrat. El poate să nu-și dea seama că această aparentă ignoranță derivă în parte și din studierea, cu o noapte înainte, a fișei de către angajați; și este foarte probabil să nu înțeleagă că această impresie este bazată pe acordul tacit al angajaților, care au analizat, fiecare, o jumătate din elementele fișei.[1] Această muncă de echipă asigură o bună prezentare a medicilor angajați – cu condiția, desigur, ca stagiarul să poată învăța lecția la timp.

Mai mult, pentru ca efectul de ansamblu al echipei să fie satisfăcător, se întîmplă adesea ca fiecărui membru dintr-o astfel de distribuție de jucători să i se ceară să apară într-o lumină diferită. Astfel, dacă o casă urmează să fie scena unei cine formale, va trebui ca din echipă să facă parte un om în uniformă sau în livrea. Individul care joacă acest rol trebuie să-și însușească definiția socială a unui servitor. În același timp, persoana care joacă rolul gazdei trebuie să-și însușească și să cultive, prin înfățișarea și atitudinea sa, definiția socială a unei persoane pe care este firesc ca alții să o servească. Acest lucru a fost demonstrat cu prisosință în hotelul studiat de către autor pe insula Shetland („Hotelul Shetland", după cum l-am numit aici). În acest caz, conducerea a creat impresia de ansamblu a unui serviciu tipic burghez, atribuindu-și rolurile unor gazde burgheze, iar angajaților lor, pe cele

1. Studiu inedit al autorului despre un serviciu medical.

ale unor servitori – deși, în termenii structurii de clasă locale, fetele care făceau pe cameristele aveau un statut ceva mai înalt decît proprietarii hotelului, care le angajaseră. În absența oaspeților, cameristele nu permiteau prea multe apropouri legate de diferența de statut cameristă-stăpînă. Un alt exemplu poate fi luat din viața de familie a clasei mijlocii. În societatea noastră, cînd soțul și soția își petrec seara cu prieteni noi, soția poate arăta o mai mare subordonare față de voința și opiniile soțului decît s-ar obosi să o facă atunci cînd se află singură cu el sau în compania unor prieteni vechi. Atunci cînd ea joacă un rol respectuos, el poate să-l joace pe cel dominator; iar atunci cînd fiecare membru al perechii își joacă rolul său special, celula conjugală, ca unitate, poate menține impresia pe care noul public se așteaptă să o primească. Eticheta legată de rasă din Sud ne oferă un alt exemplu. Charles Johnson sugerează că, atunci cînd sînt de față cîțiva albi, un negru poate să se adreseze colegului său alb pe numele mic, dar atunci cînd se mai apropie și alți albi, e de la sine înțeles că i se va adresa din nou cu „domnule".[1] Eticheta afacerilor ne oferă un exemplu similar:

> Cînd sînt prezenți oameni din afară, trăsătura formală în stilul de afaceri este și mai importantă. Poți să i te adresezi toată ziua secretarei tale cu „Mary" și partenerului tău cu „Joe", dar, cînd vine un străin în biroul tău, trebuie să vorbești despre partenerii tăi așa cum te aștepți să li se adreseze acel străin cu „domnișoară" sau cu „domnule". Poți să glumești cît e ziua de lungă cu telefonista, dar încetezi în clipa în care dai un telefon în prezența cuiva din afară.[2]

> Ea [secretara ta] vrea să i te adresezi cu „domnișoară" sau „doamnă" în fața străinilor; nu va fi flatată dacă, adresîndu-i-te cu „Mary", îi vei determina și pe ceilalți să o abordeze cu aceeași familiaritate.[3]

Voi folosi termenul de „echipă performatoare" sau, pur și simplu, „echipă" pentru a mă referi la orice grup de indivizi care cooperează pentru a pune în scenă o anumită rutină.

1. Charles S. Johnson, *op. cit.*, pp. 137-138.
2. *Esquire Etiquette*, Lippincott, Philadelphia, 1953, p. 6.
3. *Ibid.*, p. 15.

Pînă acum, în acest studiu am luat ca punct fundamental de referință performarea individului și ne-am axat pe cele două niveluri – individul și performarea, pe de o parte, și întregul grup de participanți, împreună cu interacțiunea în ansamblu, pe de altă parte. Pentru studiul anumitor tipuri și aspecte ale interacțiunii, această perspectivă ar părea suficientă; orice nu s-ar potrivi acestui cadru ar fi considerat o complicație rezolvabilă. Astfel, cooperarea între doi performeri, din care fiecare este vizibil implicat în prezentarea propriei lui performări, ar putea fi analizată ca un tip de acord secret sau de „înțelegere", fără a fi modificat cadrul fundamental de referință. Totuși, în studiul de caz al anumitor instituții sociale, activitatea de cooperare a unora dintre participanți ni se pare prea importantă pentru a fi considerată doar o variațiune a temei precedente. Indiferent dacă membrii unei echipe pun în scenă performări individuale similare sau diferite, care se potrivesc una cu cealaltă într-un ansamblu, se naște impresia unei echipe, care poate fi foarte ușor tratată ca un fapt în sine, ca un al treilea nivel, localizat între performarea individuală, pe de o parte, și interacțiunea totală a participanților, pe de alta. Se poate spune chiar că, dacă interesul nostru special constă în studierea funcționării impresiilor, în întîmplările neprevăzute care întăresc impresiile și în tehnicile de a face față acestor accidente, atunci echipa și performarea ei vor fi cele mai bune unități care să fie considerate puncte fundamentale de referință.[1] Dat fiind acest punct de referință, putem asimila situații precum interacțiunile dintre două persoane, în contextul deja existent, descriindu-le ca interacțiuni între două echipe, fiecare echipă avînd un singur membru. (Logic vorbind, s-ar putea spune chiar că un public impresionat de un anumit cadru social, în care nu mai sînt prezente și alte persoane, este un public martor la o performare de echipă, în care echipa este una fără nici un membru.)

1. Folosirea echipei (în opoziție cu performerul) ca unitate conceptuală fundamentală am preluat-o de la Von Neumann, *op. cit.*, în special p. 53, unde bridge-ul este analizat ca un joc între doi jucători, fiecare dispunînd, în anumite privințe, de alți doi indivizi care să le facă jocul.

Conceptul de echipă ne permite să ne gîndim la performările susținute de unul sau mai mulți performeri; de asemenea, mai acoperă și un alt caz. Mai devreme, am sugerat că un performer poate fi implicat în propriul său act și convins pe moment că impresia de realitate pe care o cultivă este unica realitate. În astfel de cazuri, performerul ajunge să fie propriul său public; el ajunge să fie performer, dar și observator al aceluiași spectacol. Probabil că el sesizează sau internalizează standardele pe care încearcă să le mențină în prezența altora și, astfel, conștiința îi cere să acționeze într-un mod adecvat din punct de vedere social. A fost necesar pentru individ, cu capacitatea sa de performare, să-și ascundă de sine însuși, cu capacitatea sa de receptare, faptele discreditabile pe care a trebuit să le afle despre performare; cu alte cuvinte, vor fi mereu lucruri pe care le știe sau le-a știut și pe care nu va fi în stare să și le mărturisească. Această manevră complicată de autoînșelare se produce constant; psihanaliștii ne-au oferit un extraordinar cîmp de date de acest tip, sub titulatura de reprimare și disociere.[1] Poate că aceasta este una dintre sursele a ceea ce se numește „distanțare de sine", adică procesul prin care o persoană ajunge să se simtă înstrăinată de propriul eu.[2]

Cînd un performer își coordonează activitatea privată în conformitate cu standardele morale internalizate, el poate asocia aceste standarde unui grup de referință de un anumit tip, creînd astfel pentru activitatea sa un public non-prezent. Această posibilitate

1. Modurile individualiste de gîndire au tendința de a trata procese precum autoînșelarea sau nesinceritatea ca slăbiciuni de caracter generate în profunzimile personalității individuale. Poate ar fi mai bine să plecăm de la exteriorul individului și să lucrăm asupra interiorului decît să începem cu interiorul și să avansăm spre exterior. Am putea spune că punctul de plecare pentru tot ce urmează să spunem în lucrarea de față constă în menținerea de către individ a unei anumite definiții a situației în fața publicului. Individul devine automat nesincer atunci cînd se supune obligației de a menține un consens de lucru și participă la diferite rutine sau performează un rol dat în fața unui anumit public. Autoînșelarea poate fi descrisă ca rezultatul cumulării a două roluri diferite – performer și public – în același individ.

2. Vezi Karl Mannheim, *Essays on the Sociology of Culture*, Routledge & Kegan Paul, London, 1956, p. 209.

ne determină să luăm în considerare un alt aspect. Individul menține în particular standarde de comportament în care personal nu crede, considerînd că există un public nevăzut, care îi va pedepsi devierea de la aceste standarde. Cu alte cuvinte, un individ poate fi propriul său public sau își poate imagina un public prezent. (În toate acestea, vedem diferența analitică dintre conceptul de echipă și cel de performer individual.) Astfel, o echipă poate pune în scenă o performare pentru un public care nu e prezent în carne și oase. De exemplu, în unele spitale de boli mintale din America, pacienților decedați care nu au rude li se face o înmormîntare relativ meticuloasă, pe cheltuiala spitalului. Desigur, aceasta contribuie la menținerea unor standarde de civilizație minimale într-un cadru în care precaritatea și lipsa generală de preocupare din partea societății pot amenința aceste standarde. Atunci rudele decedatului nu apar, preotul spitalului, directorul de funeralii și alți angajați vor interpreta ei înșiși toate rolurile funerare și vor face o demonstrație de grijă civilizată pentru decedat deși nimeni nu este prezent.

Se pare că, în virtutea acestui fapt, membrii aceleiași echipe se vor afla într-o relație strînsă unul cu celălalt. Pot fi descrise două componente fundamentale ale acestei relații.

Mai întîi, s-ar părea că, atunci cînd se desfășoară o performare de echipă, orice membru al echipei are puterea de a trăda spectacolul sau de a-l distruge, printr-un comportament inadecvat. Fiecare membru al echipei este obligat să se bazeze pe buna purtare a colegilor săi, iar ei, la rîndul lor, sînt obligați să se bazeze pe el. Există astfel, în mod necesar, o dependență reciprocă între colegii de echipă. Cînd, într-o instituție socială, membrii unei echipe au diferite statuturi și ranguri formale, așa cum se întîmplă adesea, atunci putem observa că dependența reciprocă generată de apartenența la echipă va depăși cel mai adesea clivajele structurale sau sociale din interiorul instituției și, astfel, va produce o sursă de coeziune pentru aceasta. Acolo unde diferențele de statut au tendința de a diviza o organizație, echipele performatoare vor încerca să integreze aceste diviziuni.

În al doilea rînd, este evident că, dacă membrii unei echipe trebuie să coopereze pentru a menține o anumită definiție a situației

în fața publicului lor, ei nu vor fi în poziția de a menține acea impresie și unul în fața celuilalt. Complici în menținerea unei aparențe a lucrurilor, sînt obligați să se definească unul pe celălalt ca persoane „care știu" și în fața cărora nu poate fi menținută o anume față. Direct proporțional cu frecvența cu care acționează ca echipă și cu numărul de probleme care se ridică în cazul protejării impresiilor, colegii de echipă tind să fie legați între ei prin ceea ce s-ar putea numi „familiaritate". Între colegi de echipă, privilegiul familiarității – care poate constitui un fel de intimitate, dar lipsită de căldură – nu trebuie să fie ceva organic, cu dezvoltare lentă, pe măsura trecerii timpului petrecut împreună, ci mai degrabă o relație formală, care apare și se extinde automat, imediat ce individul și-a ocupat locul în echipă.

Sugerînd că membrii unei echipe tind să fie legați unul de celălalt prin relații de dependență și de familiaritate reciprocă, nu trebuie să confundăm tipul de grup astfel format cu alte tipuri, cum ar fi un grup informal sau o clică (*clique*). Un coleg de echipă este cineva pe a cărui cooperare dramaturgică se bazează altcineva în susținerea unei anumite definiții a situației; chiar dacă o astfel de persoană ajunge să se situeze dincolo de limita sancțiunilor informale și persevereză în a încălca regula spectacolului sau în a-l forța să ia o turnură specială, ea nu e cu nimic mai puțin membru al echipei. De fapt, tocmai pentru că este parte a echipei poate provoca acest tip de probleme. Astfel, un muncitor care izolat într-o fabrică pentru că este spărgător de normă nu e cu nimic mai puțin parte a echipei, chiar dacă activitatea sa productivă stînjenește impresia pe care ceilalți muncitori încearcă să o întrețină despre o zi grea de muncă. Ca obiect al prieteniei, el poate fi ignorat în mod deliberat, dar ca amenințare pentru definiția dată de echipă situației nu poate fi trecut cu vederea. În același fel, la o petrecere, o fată foarte disponobilă poate fi evitată de celelalte fete prezente, dar, în anumite privințe, ea face parte din echipa lor și amenință astfel definiția menținută colectiv, aceea că fetele sînt premii sexuale dificil de obținut. Așadar, în timp ce colegii de echipă sînt adesea persoane care acceptă, în mod informal, să-și dirijeze eforturile într-un anumit fel, ca mijloc de autoprotecție, și, astfel, constituie un grup informal, acest

acord informal nu este la rîndul lui un criteriu pentru definirea conceptului de echipă.

Membrii unei clici informale, folosind acest termen în sensul unui număr mic de persoane care se alătură în scopul unor distracții informale, pot constitui și ei o echipă, căci vor trebui probabil să coopereze pentru a ascunde cu tact exclusivismul față de anumiți non-membri, în timp ce fac reclamă cu snobism acestei atitudini față de alții. Există, totuși, o opoziție semnificativă între conceptul de echipă și cel de clică. În instituțiile sociale mari, indivizii care ating un anumit nivel al statutului social sînt aduși laolaltă de faptul că trebuie să coopereze pentru menținerea unei anumite definiții a situației față de cei aflați deasupra și dedesubtul lor. Astfel, un grup de indivizi care ar putea fi diferiți în aspecte importante și, astfel, dornici de a menține distanța socială unul față de celălalt, își descoperă o relație de familiaritate trainică, caracteristică colegilor de echipă angajați în regizarea unui spectacol. Deseori, se pare că micile clici se formează nu atît pentru a urmări interesele acelora împreună cu care individul regizează un spectacol, cît mai degrabă pentru a-l proteja de o identificare nedorită cu ei. Clicile funcționează deci adesea pentru a-l feri pe individ nu de persoane de alte ranguri, ci de persoane de același rang. Astfel, în timp ce toți membrii clicii cuiva pot fi la același nivel al statutului social, esențial este să nu li se permită tuturor persoanelor care intră în această categorie accesul în clică.[1]

Trebuie să adăugăm un comentariu final despre ceea ce nu este o echipă. Indivizii pot fi legați unul de celălalt formal sau informal, într-un grup de acțiune, pentru a urmări, prin orice mijloace aflate la dispoziția lor, scopuri asemănătoare sau colective. În măsura în care cooperează pentru menținerea unei anumite impresii, folosind această strategie ca un mijloc de a-și atinge scopurile, ei se

1. Există, desigur, multe temeiuri pe care se formează clicile. Edward Gross, în lucrarea sa „Informal Relations and the Social Organization of Work in an Industrial Office", teză de doctorat nepublicată, Facultatea de Sociologie, Universitatea din Chicago, 1949, sugerează că aceste formațiuni pot depăși barierele etnice și de vîrstă, aducînd laolaltă oameni care nu se află în competiție unii cu ceilalți.

constituie în ceea ce am numit o echipă. Dar trebuie spus foarte clar că există multe alte mijloace, în afara acelora care țin de cooperare dramaturgică, prin care un grup își poate realiza obiectivele. Alte mijloace pentru atingerea scopurilor, forța sau negocierea puterii, de exemplu, pot fi dezvoltate sau lăsate deoparte prin manipularea strategică a impresiilor, dar exercitarea forței sau negocierea puterii constituie pentru anumiți indivizi o sursă de formare a grupului care nu este legată de faptul că, în anumite ocazii, grupul astfel format va acționa probabil, din punct de vedere dramaturgic, ca o echipă. (În mod similar, un individ care se află într-o poziție de putere sau de conducere își poate mări sau diminua forța, în funcție de gradul în care înfățișarea și comportamentul lui sînt adecvate și convingătoare, deși aceasta nu înseamnă că, în mod necesar sau chiar în mod obișnuit, fundamentul poziției sale îl constituie calitățile dramaturgice ale acțiunii lui.)

Dacă vrem să folosim conceptul de echipă ca punct de referință fundamental, trebuie să refacem pașii anteriori și să ne redefinim termenii de lucru, pentru a-i putea aplica mai degrabă acestui concept de echipă – ca unitate de bază – decît celui de performer individual.

Am sugerat că scopul unui performer este de a susține o anumită definiție a situației, care reprezintă ceea ce pretinde el că este realitatea. Ca unic membru al echipei, fără colegi pe care să-i informeze asupra deciziilor lui, el poate hotărî ușor ce poziție să adopte într-o anumită problemă, iar apoi să acționeze cu entuziasm, ca și cum aceasta ar fi singura decizie pe care ar fi putut s-o ia. Iar această decizie poate fi lesne adaptată la propria situație și la propriile-i interese.

Cînd trecem de la o echipă alcătuită dintr-un singur om la una mai mare, tipul de realitate adoptat de echipă se schimbă. În locul unei definiții substanțiale a situației, realitatea se poate reduce la o linie subțire, căci este posibil ca politica echipei să nu fie la fel de potrivită pentru toți membrii ei. Ne putem aștepta la remarce ironice, prin care un membru al echipei respinge în glumă linia de acțiune, deși o acceptă în mod serios. Pe de altă parte, va mai exista și un nou factor, loialitatea față de echipă și față de colegi, factor care va susține politica echipei.

Pare să fie general acceptată ideea că dezacordul public între membrii echipei nu numai că le diminuează șansele de acțiune unitară, dar discreditează și realitatea susținută de echipă. Pentru a proteja această impresie de realitate, membrilor echipei li se poate cere să amîne luarea unor poziții publice pînă cînd se stabilește poziția echipei; și, o dată ce a fost adoptată această poziție, toți membrii vor fi obligați să o urmeze. (Nu vom discuta aici pînă unde este acceptată „autocritica de tip sovietic" și de la cine este ea acceptată, înainte de a fi anunțată poziția echipei.) Iată o ilustrare a acestui fapt în administrația publică:

La astfel de întruniri [ale comisiilor Cabinetului], funcționarii participă la discuții și își exprimă liber opiniile, cu o singură excepție: ei nu se vor opune în mod direct ministrului lor. Posibilitatea unui astfel de dezacord pe față se naște foarte rar, și nu ar trebui să apară niciodată: în nouă cazuri din zece, ministrul și funcționarul care participă la ședință alături de el sînt de acord dinainte asupra liniei ce urmează a fi adoptată, iar în al zecelea caz funcționarul care se află în dezacord cu opiniile ministrului asupra unei anumite probleme va lipsi de la ședința în care aceasta urmează să fie discutată.[1]

O altă ilustrare poate fi reluată dintr-un studiu recent privind structura puterii într-un oraș mic:

Dacă cineva s-a angajat să muncească în beneficiul comunității, la orice nivel, el se va supune întotdeauna la ceea ce s-ar putea numi „principiul unanimității". Atunci cînd liderii comunității formulează politica, ei solicită imediat o conformare strictă la opiniile lor. De obicei, deciziile nu xînt luate în grabă. Există un răgaz destul de mare, în special în cazul liderilor de nivel înalt, pentru discutarea majorității proiectelor, înainte să se înceapă o acțiune. Astfel se întîmplă în cazul proiectelor comunitare. Cînd a trecut timpul discuțiilor și politica a fost adoptată este nevoie de unanimitate. Se exercită presiuni asupra opozanților, iar proiectul începe să se aplice.[2]

Dezacordul deschis în fața publicului creează, așa cum spuneam, o notă discordantă. Se poate spune că notele discordante

1. Dale, *op. cit.*, p. 141.
2. Floyd Hunter, *Community Power Structure*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1953, p. 181. Vezi, de asemenea, pp. 118, 212.

în sens literal sînt evitate din exact aceleași motive pentru care sînt evitate și notele discordante în sens figurat; în ambele cazuri se pune problema de a susține definiția situației. Acest lucru poate fi ilustrat cu un extras dintr-o lucrare despre problemele de muncă ale acompaniatorului profesionist:

Cea mai strînsă comuniune la care un cîntăreț și un pianist pot ajunge, pentru a susține o interpretare ideală, este atunci cînd reușesc să facă exact ceea ce vrea compozitorul, deși, cîteodată, cîntărețul îi cere partenerului său să execute ceva aflat în contradicție flagrantă cu notele compozitorului. El vrea un accent acolo unde n-ar trebui să fie nici unul, face o *firmata* unde nu este nevoie sau un *rallentundo* acolo unde ar trebui să fie un *tempo*; cîntă *forte* cînd ar trebui *piano* sau poate sentimentaliza cînd i se cere să cînte *nobilmente*.

Și exemplele nu se opresc aici. Cîntărețul jură cu mîna pe inimă și cu lacrimi în ochi că el face și urmărește întotdeauna să facă exact ceea ce a scris compozitorul. Este foarte complicat. Dacă el cîntă într-un fel și pianistul îl acompaniază altminteri, rezultatul este un haos. Discuțiile contradictorii ar putea să nu aibă nici un rost. Și atunci ce trebuie să facă oare un acompaniator?

În timpul interpretării, el trebuie *să meargă pe mîna cîntărețului*, dar după aceea să-și șteargă din memorie acea interpretare...[1]

Totuși, de cele mai multe ori unanimitatea nu este singura cerință pentru proiecția echipei. Pare să existe un sentiment general că lucrurile cele mai adevărate și mai solide din viață sînt cele a căror descriere este în mod unanim și independent acceptată de indivizi. Avem tendința de a crede că, dacă doi participanți la un eveniment decid să fie pe cît de cinstiți posibil atunci cînd îl vor rememora, pozițiile pe care le vor adopta vor fi destul de asemănătoare, chiar dacă ei nu se consultă unul cu celălalt înaintea prezentării. Probabil că intenția de a spune adevărul face ca o astfel de consultare prealabilă să fie inutilă. Și mai avem tendința de a crede că, dacă doi indivizi vor să spună o minciună sau să denatureze varianta evenimentului pe care o oferă, atunci nu numai că va fi necesar să se consulte unul cu celălalt, ca „să se pună de acord asupra versiunii", cum se spune, ci, de asemenea,

1. Gerald Moore, *The Unashamed Accompanist*, Macmillan, New York, 1944, p. 60.

va fi necesar să ascundă și faptul că au avut la dispoziție posibilitatea unei astfel de consultări prealabile. Cu alte cuvinte, în punerea în scenă a unei definiții a situației poate fi necesar ca mai mulți membri ai echipei să fie unanimi asupra pozițiilor pe care le adoptă și discreți asupra faptului că nu au ajuns în mod independent la aceste poziții. (Întîmplător, dacă membrii echipei sînt angajați și în menținerea, unul în fața celuilalt, a respectului de sine, va trebui ca ei să afle care va fi politica și să o adopte, fără să recunoască față de ei înșiși – și față de celălalt – faptul că nu au ajuns în mod independent la această poziție; dar astfel de probleme ne poartă oarecum dincolo de performarea de echipă ca punct de referință fundamental.)

Să observăm că, așa cum un membru al echipei ar trebui să aștepte directiva oficială înainte de a adopta o poziție, tot astfel această directivă ar trebui să i se aducă la cunoștință pentru ca el să poată să-și joace rolul în echipă și simtă că face parte din ea. De pildă, comentînd faptul că negustorii chinezi își stabilesc prețurile în funcție de felul cum arată clientul lor, un autor afirmă următoarele:

> Una dintre consecințele studierii cumpărătorului este aceea că, dacă o persoană intră într-un magazin din China și, după ce examinează cîteva articole, întreabă de prețul oricăruia dintre ele, în cazul în care nu se știe sigur că a vorbit doar cu un vînzător, nu i se va da nici un răspuns pînă cînd nu va fi întrebat și un alt vînzător dacă a dat un preț pentru articolul respectiv domnului în cauză. Dacă, așa cum foarte rar se întîmplă, este neglijată această precauție importantă, sumele declarate de diferiți vînzători vor fi invariabil diferite, acest lucru arătînd că estimările lor asupra clientului nu concordă.[1]

A-i refuza unui coleg de echipă informații despre poziția echipei înseamnă, de fapt, a-i refuza personajul, căci, fără să știe ce poziție să adopte, el poate fi incapabil de a-și afirma un eu în fața publicului. Astfel, dacă un chirurg urmează să opereze un pacient care i-a fost recomandat de către un alt doctor, curtoazia obișnuită în astfel de cazuri îl obligă pe chirurg să-i spună doctorului care i

1. Chester Holcombe, *The Real Chinaman*, Dodd, Mead, New York, 1895, p. 293.

l-a recomandat cînd va fi operația și, dacă respectivul doctor nu apare la operație, să-i comunice prin telefon rezultatul ei. Fiind astfel „acoperit", doctorul care a dat recomandarea poate, într-un mod mai eficient, să se prezinte rudelor pacientului ca participant la acțiunea medicală.[1]

Aș vrea să adaug un alt fapt general în legătură cu menținerea liniei de acțiune în cursul unei performări. Cînd un membru al echipei face o greșeală în prezența publicului, ceilalți membri trebuie de cele mai multe ori să-și reprime dorința imediată de a-l pedepsi și de a-l instrui, pînă cînd publicul nu va mai fi prezent. În definitiv, pedepsirea imediată nu ar face decît să obstrucționeze desfășurarea ulterioară a interacțiunii și, așa cum am sugerat mai devreme, să facă publicul martor direct la o situație ce ar trebui rezervată doar colegilor de echipă. Astfel, în organizațiile autoritare, unde o echipă de superiori mențin de fiecare dată spectacolul corectitudinii lor și al unui front unit, există adesea o regulă strictă care stipulează că un superior nu trebuie să arate ostilitate sau lipsă de respect față de un alt superior atunci cînd se află în prezența unui membru al echipei subordonate. Ofițerii demonstrează consens atunci cînd se află în fața recruților, la fel și părinții în fața copiilor[2], directorii în fața angajaților, asistentele în fața pacienților[3] și așa mai departe. Desigur, atunci cînd subordonații sînt absenți, poate fi exprimată o critică deschisă, violentă. De pildă, dintr-un studiu recent despre profesori aflăm că aceștia cred că, pentru a susține impresia de competență profesională și de autoritate instituțională, ei trebuie să se asigure că directorul le va susține cauza, cel puțin pînă cînd pleacă părinții copiilor.[4]

1. Solomon, *op. cit.*, p. 75.

2. O dificultate dramaturgică interesantă în cadrul familiei este aceea că, datorită solidarității de sex și de generație, care intersectează solidaritatea conjugală, soțului și soției le este dificil „să se susțină reciproc" într-un spectacol al autorității în fața copiilor sau într-un spectacol al rezervei ori al familiarității față de rudele mai îndepărtate. După cum am sugerat mai sus, astfel de linii de afiliere care se intersectează previn adîncirea clivajelor structurale.

3. Taxel, *op. cit.*, pp. 53-54.

4. Howard S. Becker, „The Teacher in the Authority System of the Public School", *Journal of Educational Sociology*, XXVII, p. 134.

La fel, profesorii consideră că, în fața elevilor, colegii lor profesori nu trebuie să îi contrazică. „Dacă un alt profesor ridică din sprîncene amuzat și ei [copiii] observă – și lor nu le scapă nimic –, respectul lor pentru tine se va duce de rîpă."[1] Și profesia medicală are un cod strict al etichetei: ori de cîte ori un doctor consultă un pacient, are grijă să nu spună niciodată ceva ce ar discredita impresia de competență pe care încearcă să o mențină în fața pacientului. După cum spune Hughes, *„eticheta* [profesională] este un corpus informal de ritualuri menite să mențină, în fața clienților, frontul comun al profesiei respective".[2] Și, desigur, acest tip de solidaritate în prezența subordonaților se manifestă și atunci cînd performerii se află în prezența superiorilor lor. De exemplu, într-un recent studiu despre poliție, aflăm că o echipă de patrulă alcătuită din doi polițiști, care au fost martori reciproci ai actelor ilegale și semi-ilegale ale celuilalt și care se află într-o poziție excelentă de a-și discredita reciproc în fața judecătorului spectacolul de legalitate, manifestă, de fapt, o solidaritate eroică și confirmă povestea celuilalt, indiferent ce atrocități acoperă sau cît de mici sînt șansele de a fi crezuți.[3]

Dacă performerii sînt preocupați de menținerea liniei de acțiune, ei își vor selecta drept colegi de echipă pe aceia în care se pot încrede că vor performa corespunzător. Astfel, propriii copii sînt adesea excluși de la performările domestice susținute în fața oaspeților, pentru că, deseori, nu poți avea încredere că cei mici se vor comporta cum trebuie, nu poți ști dacă se vor abține să acționeze într-un mod neadecvat cu impresia cultivată.[4] Cei despre care se știe că se îmbată cînd au ocazia și care devin prolicși sau

1 *Ibid.*, dintr-un interviu, p. 139.

2. E. C. Hughes, „Institutions", *New Outline of the Principles of Sociology*, Alfred M. Lee ed., Barnes and Noble, New York, 1946, p. 273.

3. William Westley, *The Police* (teză de doctorat nepublicată, Facultatea de Sociologie, Universitatea din Chicago, 1952), pp. 187-196.

4. În măsura în care copiii sînt definiți ca «non-persoane», lor li se acordă o anumită permisiune de a comite acte de stîngăcie, fără a i se cere publicului să ia prea în serios implicațiile expresive ale acestor acte. Totuși, fie că sînt tratați ca non-persoane, fie că nu, copiii se află în poziția de a dezvălui secrete esențiale.

„dificili" în aceste momente constituie un risc pentru performare, ca și cei care nu au acest viciu, dar sînt prostesc de indiscreți sau cei care refuză să intre în atmosfera petrecerii și să ajute la susținerea impresiei pe care oaspeții s-au înțeles tacit să o mențină în fața gazdei.

Am sugerat că, în multe cadre de interacțiune, unii dintre participanți cooperează ca o echipă sau se află într-o poziție în care depind de această cooperare pentru a susține o anumită definiție a situației. Atunci cînd studiem instituții sociale concrete, descoperim adesea că, prin performările lor de răspuns la spectacolul de echipă pus în scenă înaintea lor, toți participanții rămași deoparte se vor constitui ei înșiși într-o echipă. De vreme ce fiecare echipă își va juca rutina pentru o altă echipă, se poate vorbi despre interacțiune dramatică, și nu de acțiune dramatică, și vom vedea această interacțiune nu ca un amestec al tot atîtor voci cîți participanți sînt, ci mai degrabă ca un fel de dialog și de interacțiune între două echipe. Nu cunosc motivele generale pentru care interacțiunea din cadrele naturale ia de obicei forma unei interacțiuni între două echipe sau este reductibilă la această formă, în loc să implice un număr mai mare de echipe, dar, empiric, aceasta pare să fie situația. Astfel, în instituții sociale mari, unde predomină mai multe tipuri diferite de statut, pe durata unei anumite interacțiuni ne așteptăm ca participanții cu statuturi diferite să se alinieze temporar în două echipe. De pildă, un locotenent va fi, într-o anumită situație, aliniat alături de toți ofițerii și opus tuturor recruților; în alte situații, va fi aliniat în serie cu viitorii ofițeri, prezentînd alături de ei un spectacol în beneficiul ofițerilor mai vîrstnici. Există, desigur, aspecte ale anumitor interacțiuni pentru care modelul celor două echipe nu mai este adecvat. Audierile în vederea unui arbitraj, de exemplu, par să se preteze unui model tripartit, iar aspecte ale unor situații „sociale" competiționale sugerează un model cu mai multe echipe. Trebuie spus, de asemenea, că, indiferent de numărul de echipe, interacțiunea va putea fi analizată și în termenii unui efort comun al tuturor participanților de a menține un consens de lucru.

Dacă tratăm o interacțiune ca pe un dialog între două echipe, va fi uneori convenabil să numim una dintre echipe „performeri"

și pe cealaltă „public" sau „observatori", ignorînd pe moment faptul că publicul, la rîndul său, va prezenta o performare de echipă. În unele cazuri, atunci cînd două echipe alcătuite dintr-o singură persoană interacționează într-o instituție publică sau în casa unui prieten comun, de exemplu, atribuirea etichetei de „performer" sau „public" se poate dovedi o alegere arbitrară. Totuși, în multe situații sociale importante, cadrul social în care se produce interacțiunea este compus și manipulat doar de către una dintre echipe și contribuie la spectacolul pe care această echipă îl pune în scenă într-un mod mai intim decît la spectacolul pus în scenă, ca răspuns, de către cealaltă echipă. Un cumpărător dintr-un magazin, un client dintr-un birou, un grup de oaspeți în casa gazdelor lor – aceste persoane pun în scenă o performare și mențin o față, dar cadrul în care fac ei acest lucru este în afara controlului lor imediat, fiind o parte integrantă a prezentării elaborate de către cei în a căror prezență se află. În astfel de cazuri, este adesea convenabil să numim echipa care controlează cadrul echipă performatoare, iar pe cealaltă să o numim public. De asemenea, este recomandabil uneori să etichetăm ca performer echipa care contribuie la interacțiune cu o activitate mai substanțială, care joacă rolul cel mai proeminent din punct de vedere dramatic sau care stabilește ritmul și direcția pe care le vor urma ambele echipe în dialogul lor interactiv.

Trebuie să menționăm faptul evident o echipă care vrea să mențină impresia trebuie să aibă siguranța că nici unui individ nu i se va permite să se alăture atît echipei, cît și publicului. Astfel, de pildă, dacă proprietarul unui magazin de confecții de damă vrea să vîndă o rochie și îi spune clientei că e la preț redus pentru că este pătată, este sfîrșit de sezon sau este ultima dintr-o colecție etc., ascunzîndu-i faptul că rochia are un preț mai mic doar pentru că nu se vinde sau pentru că are o culoare urîtă ori o croială neatrăgătoare, sau dacă vrea să-și impresioneze clienta vorbindu-i despre magazinul lui din New York, care de fapt nu există, sau despre un director de-al lui care în realitate este doar un vînzător, atunci, în toate aceste cazuri, el trebuie să se asigure că, în eventualitatea angajării cu program redus a unor fete, nu va angaja

una din împrejurimi, care i-a fost, la rîndul ei, clientă și care îi va mai fi și după aceea.[1]

Se crede adesea că a deține controlul asupra scenei constituie un avantaj în timpul interacțiunii. Într-un sens limitat, acest control permite echipei să introducă mecanisme strategice pentru a determina informațiile pe care publicul este capabil să le primească. Astfel, dacă doctorii vor să le ascundă pacienților bolnavi de cancer natura bolii lor, ar fi util să-i poată risipi în tot spitalul, ca să nu poată afla ce boală au după tipul de salon în care sînt repartizați. (În acest caz, datorită strategiei de scenă adoptate, angajații spitalului pot fi nevoiți să-și petreacă mai mult timp decît ar fi necesar plimbîndu-se pe coridoare și mutînd echipamente.) La fel, frizerul, care își reglează fluxul clienților folosind o agendă pentru programări deschisă publicului său, se află în poziția de a-și proteja pauza de cafea completînd pentru acel moment agenda cu o programare pe un nume fals. Un potențial client poate vedea cu ochii lui că nu este posibil să se programeze chiar atunci. O altă folosire interesantă a scenei și a recuzitei ei este relatată într-un articol despre cluburile de femei, unde este descris modul în care, atunci cînd oferă un ceai potențialelor membre, cele care fac parte din aceste organizații pot să selecteze alegerile bune de cele nepotrivite fără să lase impresia că oaspeții casei sînt tratați diferențiat:

„Chiar cu recomandări, este greu să-ți amintești 967 de fete după ce le-ai întîlnit doar cîteva minute", a recunoscut Carol. „Așa că am inventat următorul truc pentru a le despărți pe cele bune de cele neinteresante. Avem trei tăvi pentru cărțile de vizită ale candidatelor – una pentru fetele de aur, alta pentru «mai încercăm o dată» și alta pentru șleampete sau nesuferite. Cea care vorbește la petrecere cu candidata este învățată să o conducă subtil la tava potrivită, unde aceasta își va lăsa cartea de vizită", a continuat Carol. „Candidatele nu bănuiesc niciodată ce facem noi!"[2]

1. Aceste ilustrări sînt preluate din George Rosenbaum, „An Analysis of Personalization in Neighborhood Apparel Retailing", disertație de masterat nepublicată, Facultatea de Sociologie, Universitatea din Chicago, 1953, pp. 86-87.

2. Joan Beck, „What's Wrong with Sorority Rushing?", *Chicago Tribune Magazine*, 10 ianuarie 1954, pp. 20-21.

O altă ilustrare poate fi preluată din domeniul managementului hotelurilor. Dacă vreun angajat din personalul de servire al hotelului suspectează intențiile sau caracterul unui cuplu de oaspeți, se poate lansa un semnal secret băiatului de la recepție să „tragă zăvorul".

Acesta este un mecanism simplu, care le ușurează angajaților sarcina de a sta cu un ochi pe oaspeții suspecți.

După ce cazează cuplul, băiatul de la recepție, închizînd ușa după el, apasă pe un buton minuscul de pe interiorul clanței. Acesta întoarce un mic căpăcel din încuietoare și face să apară o dungă neagră pe pastila din centrul acesteia. Este suficient de discret pentru a nu fi observat de oaspete, dar cameristele, oamenii de ordine, chelnerii și recepționerii află că trebuie să-l urmărească [...] și să raporteze orice conversație sau întîmplare neobișnuită care are loc pe la spatele lor.[1]

În general, controlul cadrului poate da echipei care îl controlează un sentiment de securitate. După cum spune un cercetător, referindu-se la relația farmacist-doctor:

Farmacia este un alt factor. Doctorul vine deseori la magazinul farmacistului pentru medicamente, pentru mici informații, pentru conversație. În aceste conversații, omul din spatele tejghelei are aproximativ același avantaj ca un orator care stă în picioare în fața publicului său.[2]

Un lucru care contribuie la acest sentiment de independență a practicii medicale a farmacistului este farmacia lui. Magazinul acesta este, într-un fel, parte din farmacist. Exact așa cum Neptun este înfățișat ridicîndu-se din mare, el fiind în același timp marea însăși; tot astfel, în etosul farmaceutic, există o viziune a farmacistului demn înălțîndu-se printre rafturi și tejghele pline cu sticluțe și cu echipamente tehnico-medicale, și fiind în același timp parte din esența lor.[3]

O frumoasă ilustrare literară a efectelor privării de controlul asupra scenei cuiva este dată de Franz Kafka, în *Procesul*, atunci cînd este descrisă întîlnirea lui K. cu autoritățile, în pensiunea unde locuia:

1. Dev Collans și Stewart Sterling, *I Was a House Detective*, Dutton, New York, 1954, p. 56. Punctele de suspensie aparțin autorului.
2. Weinlein, *op. cit.*, p. 105.
3. *Ibid.*, pp. 105-106.

După ce termină cu îmbrăcatul, K. trebui să treacă prin salon, urmat la un pas de Willem, ca să ajungă în camera următoare, a cărei ușă cu două canaturi era larg deschisă. În camera aceea, după cum K. știa prea bine, locuia de curînd o domnișoară, Bürstner, dactilografă, care pornea de cu zori la lucru și nu se întorcea decît foarte tîrziu; cu domnișoara Bürstner, K. abia dacă schimbase cîteva cuvinte de salut în treacăt. Acum, noptiera aflată de obicei la căpătîiul patului fusese împinsă în mijlocul camerei, ca să-i servească drept birou inspectorului care se instalase în dosul ei. Inspectorul ședea picior peste picior și-și ținea un braț pe spătarul scaunului. [...]

— Josef K.? întrebă inspectorul, poate numai ca să atragă asupra sa privirea distrată a lui K.

El dădu din cap afirmativ.

— Ești foarte surprins de cele petrecute în dimineața asta, nu-i așa? spuse inspectorul, mutînd cu amîndouă mîinile puținele lucruri aflate pe noptieră – lumînarea, chibriturile, o carte și pernița cu ace de cusut – ca și cum ar fi fost niște unelte neapărat necesare pentru anchetă.

— Firește, spuse K., mulțumit că se află în fața unui om inteligent și că poate, în sfîrșit, să discute cu el despre cele petrecute. Firește, sînt surprins, dar n-aș putea spune că foarte surprins.

— Nu ești foarte surprins? întrebă inspectorul punînd lumînarea la vechiul ei loc, în mijlocul măsuței, și regrupînd celelalte obiecte în jurul ei.

— Poate că-mi înțelegeți greșit sensul cuvintelor, se grăbi să explice K. Vreau să spun... (aici K. se întrerupse și-și căută un scaun). Pot să mă așez?

— Nu e obiceiul, îi răspunse inspectorul.[1]

Trebuie plătit, desigur, un preț pentru privilegiul de a ține o performare pe terenul cuiva; ai posibilitatea de a transmite informații despre tine prin mijloace scenice, dar nici o posibilitate de a ascunde tipurile de fapte transmise de decor. Putem să ne așteptăm, de aceea, ca un potențial performer să fie nevoit să-și evite propria scenă și controlul asupra acesteia dacă vrea să prevină o performare nereușită, iar acest lucru poate implica mai mult decît amînarea unei petreceri pentru că mobila cea nouă nu a sosit încă. Astfel, despre o mahala londoneză aflăm următoarele:

...mamele din această zonă, mai mult decît mamele de oriunde, preferă să-și nască copiii în spital. Principalul motiv pentru această preferință pare să fie costul unei nașteri acasă, de vreme ce trebuie cumpărat echipamentul adecvat, de pildă prosoape și căzi de baie, astfel încît totul să se ridice la

1. Franz Kafka, *Procesul* (traducere de Gellu Naum, RAO, București, 1994, p. 19 [n. tr.]).

standardele cerute de o soție burgheză. Mai înseamnă și prezența la domiciliu a unei femei străine, ceea ce înseamnă că trebuie să faci curățenie înainte.[1]

Cînd examinăm o performare de echipă, descoperim adesea că cineva a fost învestit cu dreptul de a regiza și controla desfășurarea acțiunii dramatice. Marele comis de la curțile regale este un exemplu. Uneori, individul care domină spectacolul în acest fel și este, într-un anumit sens, regizorul acestuia joacă și un rol efectiv în performarea pe care o regizează. Acest fapt este ilustrat de comentariile unui autor privind funcțiile preoțești la o nuntă:

Preotul lăsă ușa întredeschisă, astfel încît ei [Robert, mirele, și Lionel, cavalerul de onoare] să poată auzi replica la care să intre. Stăteau în picioare la ușă, la fel cum stau cei care trag cu urechea. Lionel își atinse buzunarul, simți conturul rotund al inelului, apoi își puse mîna pe brațul lui Robert. Întrucît se apropia replica lor, Lionel deschise ușa și, exact la momentul potrivit, îl împinse ușor pe Robert înainte.

Ceremonia se desfășură fără nici un obstacol, sub mîna fermă și experimentată a preotului, care cobora vocea vizibil la unele aluzii și își folosea sprîncenele ca să-i amenințe pe performeri. Oaspeții nu observară că Robert se chinui să îndese inelul pe degetul miresei sale; totuși, observară că tatăl miresei a plîns prea mult și că mama nu a plîns deloc. Dar acestea sînt lucruri mărunte, repede uitate.[2]

În general, membrilor echipei li se permite să regizeze performarea în moduri și grade diferite. Se poate observa, uneori, că similaritățile de structură ale unor rutine aparent diferite se reflectă în similaritatea de viziune care apare la regizorii de pretutindeni. Fie că este vorba despre o înmormîntare, o nuntă, o petrecere de bridge, o zi de vînzări, o execuție sau un picnic, regizorul are tendința de a vedea spectacolul în termenii de genul a mers sau nu „bine", „eficient", „ca pe roate", urmărind dacă au fost prevăzute dinainte toate întîmplările care ar putea afecta spectacolul.

În multe performări, trebuie îndeplinite două funcții importante și, dacă echipa are un regizor, lui i se va da cel mai adesea sarcina de a îndeplini aceste funcții.

1. B. M. Spinley, *The Deprived and the Privileged*, Routlege and Kegan Paul, London, 1953, p. 45.
2. Warren Miller, *The Sleep of Reason*, Little, Brown and Company, Boston, 1958, p. 254.

Mai întîi, regizorului i se poate da sarcina de a readuce pe linie orice membru al echipei a cărui performare devine nepotrivită. Liniștirea și pedepsirea sînt procese corective uzuale. Rolul arbitrului de baseball în susținerea unui tip anume de realitate în fața spectatorilor poate fi considerat o ilustrare.

Toți arbitrii insistă ca jucătorii să se controleze și să se abțină de la gesturi care să reflecte disprețul față de deciziile lor.[1]

Cu siguranță, îmi epuizasem energia de jucător și știam că mai trebuie să existe o supapă de siguranță pentru defularea acestei tensiuni îngrozitoare. Ca arbitru, puteam fi alături de jucători. Dar, ca arbitru, trebuia să decid și cît de departe pot lăsa un jucător să meargă fără să întîrzie jocul, fără să-i permit să mă insulte, să mă agreseze, să mă ridiculizeze sau să dăuneze jocului. A ține sub control problemele și oamenii din teren era la fel de important ca și a-i striga corect pe nume – și chiar mai dificil.

Este simplu pentru un arbitru să scoată un jucător din teren, printr-o simplă arătare cu degetul. Adesea este o slujbă mult mai dificilă să-l ții pe teren – să înțelegi și să anticipezi nemulțumirile lui, astfel încît să nu ia naștere un conflict urît.[2]

Nu tolerez clovneriile pe teren și nici un arbitru nu le va tolera. Locul actorilor este pe scenă sau la televiziune, nu în baseball. Transformarea jocului într-o farsă, într-un spectacol de bîlci nu pot decît să-i scadă cota și să-l expună pe arbitru disprețului pentru că a permis asemenea lucruri. De aceea, veți vedea că glumeții și cei care fac pe deșteptii sînt vînați de îndată ce încep să-și facă numărul.[3]

Adesea, regizorul va trebui nu atît să înăbușe sentimentele necorespunzătoare, cît să stimuleze etalarea unei implicări afective adecvate; „să dea strălucire spectacolului", cum se spune.

În al doilea rînd, regizorul poate primi sarcina de a atribui rolurile dintr-o performare, ca și fața personală angajată pentru fiecare dintre ele, căci orice instituție poate fi văzută ca un loc cu un număr de personaje disponibile ca performeri și cu un anumit echipament de semnalizare sau o anumită recuzită.

Este evident că, dacă un regizor pedepsește apariții nepotrivite și atribuie prerogative majore și prerogative minore, atunci

1. Pinelli, *op. cit.*, p. 141.
2. *Ibid.*, p. 131.
3. *Ibid.*, p. 139.

alți membri ai echipei (probabil preocupați de spectacolul pe care îl pot pune în scenă unul pentru celălalt, ca și de spectacolul pe care îl prezintă colectiv pentru public) vor avea față de regizor o atitudine pe care nu o au și față de colegii lor de echipă. Mai mult, dacă publicul consideră că performarea are un regizor, membrii echipei îl vor face pe acesta responsabil, mai mult decît pe alți performeri, de succesul performării. Regizorul va răspunde la această responsabilizare a sa lansînd pretenții dramaturgice pe care ei ar putea să nu și le propună în respectiva performare. Acest lucru se poate adăuga la înstrăinarea pe care o vor simți oricum față de el. Deși a început ca simplu membru al echipei, regizorul poate fi marginalizat treptat într-un rol periferic, între public și performeri, jumătate înăuntru și jumătate în afara ambelor tabere, un fel de intermediar, fără protecția pe care o au de obicei aceștia. Maistrul din fabrică este un exemplu recent discutat.[1]

Cînd studiem o rutină pentru a cărei prezentare este necesară o echipă alcătuită din mai mulți performeri, descoperim cîteodată că un membru al echipei este transformat în vedetă, în conducător sau se află în centrul atenției. Putem vedea un exemplu extrem în viața de curte tradițională, atunci cînd o cameră plină cu însoțitori de curte este aranjată sub forma unei scene vii, astfel încît, din orice punct al camerei ar porni, ochiul privitorului să fie condus spre centrul regal al atenției. Suveranul-vedetă a performării poate fi, de asemenea, îmbrăcat mai spectaculos și așezată mai sus decît cei prezenți. O focalizare încă și mai spectaculoasă a atenției se poate regăsi în aranjamentele coregrafice ale marilor comedii muzicale, în care 40 sau 50 dansatori sînt puși să se prosterneze la picioarele eroinei.

Extravaganța performărilor date de aparițiile regale nu trebuie totuși să ne înșele în privința utilității conceptului de curte: de fapt, curțile se află, de cele mai multe ori, în afara palatelor, un exemplu constituindu-l directorii studiourilor producătoare de la Hollywood. Deși pare un adevăr abstract faptul că indivizii sînt

1. Vezi, de exemplu, Donald E. Wray, „Marginal Men of Industry: The Foreman", *American Journal of Sociology*, LIV, pp. 298-301, și Fritz Roethlisberger, „The Foreman: Master and Victim of Double Talk", *Harvard Business Review*, XXIII, pp. 285-294. Rolul intermediarilor va fi analizat ulterior.

endogami în ceea ce privește anturajul, tinzînd să-și restrîngă legăturile informale la cei care au același statut social ca și ei, totuși, cînd examinăm mai atent o clasă socială, descoperim că este alcătuită din grupuri sociale separate, fiecare grup conținînd numai o singură pereche de interpreți plasați diferit. Și, de cele mai multe ori, grupul respectiv se formează în jurul unei figuri dominante, menținută constant ca centru al atenției, în mijlocul scenei. Evelyn Waugh sugerează acest fapt într-o discuție despre clasa superioară britanică:

> Priviți în urmă cu 25 de ani, la vremurile cînd încă mai exista o structură aristocratică destul de solidă, iar țara era încă împărțită în sfere de influență între magnații înnăscuți. Îmi amintesc că aceste somități se evitau dacă nu erau strîns înrudite. Se întîlneau în situații oficiale de stat și la curse și nu-și făceau vizite unul altuia. Poți descoperi aproape pe oricine într-un castel ducal – veri săraci, convalescenți, consilieri, lingușitori, cocote masculine și șantajiști recunoscuți. Singurul lucru pe care puteai fi sigur că nu-l vei găsi era prezența altor duci. Societatea engleză, mi se părea, era un complex de triburi, în care fiecare avea șeful, bătrînii, vracii și vitejii lui, fiecare avea propriul său dialect și propria divinitate, fiecare era profund xenofob.[1]

Viața socială informală organizată de echipele universităților noastre și ale altor birocrații intelectuale pare să se dezintegreze cam în același fel: clicile și facțiunile care formează taberele mai mici ale politicii administrative alcătuiesc curțile vieții de plăcere și tot aici eroii locali își pot manifesta în voie eminența spiritului lor, a competenței și a profunzimii.

În general, observăm că aceia care ajută la prezentarea unei performări de echipă diferă în funcție de gradul de dominare dramatică acordat fiecăruia și că o rutină de echipă diferă de o alta în măsura în care membrii săi se disting prin gradele diferite de dominare.

Teoriile privitoare la dominarea dramatică și la cea regizorală, ca tipuri contrastive de putere în cadrul unei performări, pot fi aplicate, *mutatis mutandis*, și la interacțiune în ansamblul ei, fiind posibil să arătăm astfel care din cele două echipe deține mai multă

1. Evelyn Waugh, „An Open Letter", in Nancy Mitford, ed., *Noblesse Oblige*, Hamish Hamilton, London, 1956, p. 78.

putere din cele două tipuri menționate și care performeri, luînd în calcul participanții ambelor echipe laolaltă, conduc din aceste două puncte de vedere.

În mod frecvent, desigur, performerul sau echipa care prezintă un anumit tip de dominare o va manifesta și pe cealaltă, aceasta nefiind însă o regulă. De pildă, în perioada în care trupul decedatului este expus acasă, cadrul social și toți participanții, incluzînd atît echipa îndoliată, cît și echipa casei, vor fi aranjați de obicei în așa fel încît să-și exprime sentimentele lor față de decedat și legăturile cu acesta; el va fi centrul spectacolului și participantul care domină dramatic scena. Totuși, avînd în vedere că apropiații sînt lipsiți de experiență și copleșiți de durere, iar vedeta spectacolului trebuie să joace rolul cuiva aflat într-un somn adînc, însuși antreprenorul de pompe funebre va regiza spectacolul, deși va rămîne în umbra cadavrului pe toată perioada sau se va afla într-o altă încăpere a casei, pregătindu-se pentru o altă ieșire la rampă.

Este clar că dominarea dramatică și cea regizorală sînt termeni de dramaturgie și că performerii care exercită o astfel de dominare pot să nu dețină și alte tipuri de putere sau de autoritate. Este cunoscut faptul că performerii cu poziții vizibile de conducere fac adesea doar figurație, aleși printr-un compromis, ca o modalitate de a neutraliza o poziție potențial amenințătoare sau ca mod de a ascunde strategic puterea din spatele aparenței și, prin urmare, și puterea din spatele puterii aflate dincolo de aparență. De asemenea, de cîte ori se acordă unor ocupanți neexperimentați sau temporari ai funcției respective o autoritate formală asupra unor subordonați experimentați, observăm cel mai adesea că persoana împuternicită formal este mituită cu un rol dominant dramatic, în timp ce spectacolul tinde să fie regizat de subordonați.[1] Astfel, s-a spus adesea, legat de infanteria britanică din primul război mondial, că sergenții cu experiență din clasa muncitoare au îndeplinit sarcina delicată de a-i învăța în secret pe noii lor locotenenți cum să preia un rol expresiv din punct de vedere dramatic,

1. Vezi David Riesman, în colaborare cu Reuel Denny și Nathan Glazer, *The Lonely Crowd*, Yale University Press, New Haven, 1950, „The Avocational Counselors", pp. 363-367.

în fruntea plutonului lor, și să moară repede într-o poziție dramatică impunătoare, cum se și potrivește unor oameni publici. Cît despre sergenți, ei își ocupau locul modest din spatele plutonului și, în general, supraviețuiau, antrenîndu-i și pe alți locotenenți.

Dominarea dramatică și cea regizorală au fost menționate ca două dimensiuni de-a lungul cărora fiecare loc dintr-o echipă poate varia. Schimbînd puțin punctul de referință, putem discerne și un al treilea mod de variație.

În general, cei care participă la activitatea desfășurată într-o instituție socială devin membri ai unei echipe atunci cînd cooperează cu toții pentru a-și prezenta activitatea într-o lumină anume. Totuși, preluînd rolul de performer, nu este obligatoriu ca individul să înceteze în a-și dedica unele eforturi și unor preocupări non-dramaturgice, adică activității înseși, căreia performarea îi oferă o dramatizare acceptabilă. Ne putem aștepta, deci, ca indivizii care performează într-o echipă anume să difere între ei prin modul în care-și împart timpul între activitate și performarea ei. La o extremă, vor fi indivizii care apar rar în fața publicului și sînt foarte puțini preocupați de aparențe. La cealaltă extremă, se află ceea ce numim cîteodată „roluri pur ceremoniale", ai căror performeri sînt preocupați de înfățișarea lor și foarte puțin de altceva. De pildă, atît președintele, cît și directorul de cercetări ai unui sindicat național petrec un timp în biroul principal din sediul sindicatului, apărînd bine îmbrăcați și adresîndu-se conform cu poziția lor, pentru a conferi sindicatului fața respectabilității. Totuși, vedem că președintele se mai angajează și în luarea multor decizii importante, în timp ce directorul de cercetări are puțin de-a face cu aceste lucruri, în afară de a fi prezent în persoană, ca parte integrantă, în suita președintelui. Oficialitățile sindicatului concep astfel de roluri pur convenționale ca parte din „aranjarea vitrinei"[1]. Aceeași diviziune a muncii se găsește în așezările domestice, unde trebuie

1. Vezi Harold L. Wilensky, „The Staff 'Expert': A Study of the Intelligence Function in American Trade Unions", teză de doctorat nepublicată, Facultatea de Sociologie, Universitatea din Chicago, 1953, cap. IV. În completarea materialului furnizat de această lucrare, îi rămîn îndatorat domnului Wilensky pentru multele sale sugestii.

demonstrat ceva mai mult decît calitatea sarcinilor executate. Cunoscuta temă a risipei ostentative descrie cum soții au sarcina de a obține un anume statut socio-economic, iar soțiile, de a etala achizițiile. Pe vremuri, servitorul oferea un exemplu încă și mai clar al acestei specializări:

> Dar principala valoare a servitorului rezidă într-unul dintre aceste servicii (domestice). Ea constă în eficacitatea cu care el făcea reclamă pentru amploarea bogăției stăpînului său. Toți servitorii slujeau acestui scop, de vreme ce prezența lor într-o casă demonstra puterea stăpînului de a-i plăti și de a-i păstra, în schimbul unei munci puțin sau deloc productive. Totuși, nu erau în mod egal eficienți din acest punct de vedere. Cei a căror îndemînare deosebită și antrenament specializat atrăgeau după sine o remunerare mai mare aveau mai mult credit în fața angajatorilor lor decît cei care erau plătiți puțin; aceia ale căror sarcini îi aduceau în vizorul celorlalți sugerau bogăția stăpînului mai eficient decît cei a căror muncă îi ținea constant în umbră. Servitorii în livrea, de la vizitii și pînă la paj, erau printre cei mai eficienți din acest grup. Rutinele lor îi înzestrau cu cea mai mare vizibilitate. Mai mult, livreaua însăși accentua distanța lor față de munca productivă. Eficacitatea atingea apogeul la cel care servea masa, căci rolul lui îl expunea vederii mai des decît pe oricare altul. În consecință, el era unul dintre punctele vitale oferite de spectacolul stăpînului.[1]

Se poate remarca faptul că un individ cu un rol pur convențional nu are nevoie să dețină unul dominant din punct de vedere dramaturgic.

O echipă, deci, poate fi definită ca un grup de indivizi cărora, dacă vor să mențină o anume definiție proiectată asupra unei situații, li se cere o cooperare strînsă. O echipă este o grupare, dar această grupare nu există în relație cu o structură sau o organizație socială, ci, mai degrabă, în relație cu o interacțiune sau cu o serie de interacțiuni, în care se menține definiția relevantă a situației respective.

Am văzut și vom vedea în continuare că, dacă o performare se dorește eficientă, este probabil ca măsura și caracterul cooperării care o fac posibilă să fie ascunse și ținute în secret. O echipă are,

1. J. J. Hecht, *The Domestic Servant Class in Eighteenth-Century England*, Routledge, Kegan Paul, London, 1956, pp. 53-54.

deci, ceva din caracterul unei societăți secrete. Publicul poate aprecia că membrii echipei sînt ținuți laolaltă de o legătură pe care nu o împart cu nimeni din public. Astfel, de exemplu, cînd clienții intră într-un magazin cu servire, ei înțeleg în mod clar că toți angajații sînt diferiți de clienți în virtutea acestui rol oficial. Totuși, indivizii care fac parte din echipa magazinului nu sînt colegi în virtutea statutului oficial, ci doar în virtutea cooperării pe care o mențin, pentru a susține o definiție dată a situației respective. În multe cazuri, poate să nu existe nici un efort în a ascunde cine face parte din personalul de servire; totuși, ei formează o societate secretă, o echipă, atîta timp cît se păstrează secretul despre cum cooperează în vederea menținerii unei anumite definiții a situației. Echipele pot fi create de indivizi, pentru a ajuta grupul din care fac parte, dar, ajutîndu-se, în acest mod dramaturgic, pe ei înșiși, ca și grupul lor, acționează ca o echipă, iar nu ca un grup. Astfel, o echipă, așa cum am folosit-o în cazul de față, este acel tip de societate secretă ai cărei membri sînt cunoscuți de către non-membrii ei ca alcătuind o societate, chiar una exclusivă, dar societatea pe care se știe că o formează acești indivizi nu este cea pe care ei o alcătuiesc în virtutea acțiunii lor de echipă.

De vreme ce noi toți participăm la acțiuni de echipă, purtăm cu toții în noi ceva din culpa cea dulce a conspiratorilor. Și, atîta timp cît fiecare echipă este angajată în menținerea stabilității unor definiții ale situației, ascunzînd sau reducînd anumite fapte în vederea acestui scop, ne putem aștepta ca performerul să supraviețuiască în ascuns carierei sale conspiraționale.

CAPITOLUL III

Regiuni și comportamente regionale

O regiune poate fi definită ca orice loc care este limitat, într-o anumită măsură, prin bariere ale percepției. Regiunile variază în funcție de gradul în care sînt limitate și în funcție de mediile de comunicare unde apar barierele de percepție. Astfel, panourile din sticlă groasă, precum cele din cabinele de control ale stațiilor de emisie, pot izola o regiune auditiv, dar nu și vizual, în timp ce un birou izolat prin pereți din scîndură este izolat inversă.

În societatea anglo-americană – spațiu relativ închis –, atunci cînd are loc o performare, ea se produce, de obicei, într-o regiune bine delimitată, la care se adaugă deseori alte granițe temporale. Impresia și înțelegerea cultivate de performarea respectivă tind să satureze atît regiunea, cît și intervalul de timp, astfel încît fiecare individ localizat în acest multiplu de spațiu și timp să se afle în poziția de a observa performarea și de a fi ghidat de definirea situației, cultivată de performarea în cauză.[1]

1. Sub titulatura de „cadru comportamental", Wright și Barker, într-un raport metodologic, fac o

Adesea, o performare implică numai un singur centru al atenției vizuale a performerului și a publicului, ca, de exemplu, atunci cînd într-o sală este susținut un discurs politic sau atunci cînd un pacient vorbește cu doctorul său în cabinetul acestuia. Totuși, multe performări includ, ca roluri constitutive, noduri sau grupuri separate de interacțiune verbală. Astfel, o petrecere presupune în mod tipic mai multe subgrupuri conversaționale care își modifică constant mărimea și constituența membrilor. La fel, spectacolul susținut într-un mare magazin presupune, tipic, mai multe centre de interacțiune verbală, fiecare fiind compus din perechi formate de un vînzător și de un cumpărător.

Dacă luăm ca punct de referință o anume performare, este convenabil uneori să folosim termenul de „regiune expusă" („*front region*"), pentru a ne referi la locul în care are loc performarea. La echipamentul-semnal fixat dintr-un astfel de loc ne-am referit deja ca la acea parte a feței numită „cadru". Va trebui să observăm mai apoi că unele aspecte ale performării par a fi jucate nu atît pentru public, cît pentru această regiune expusă.

Performarea unui individ într-o regiune expusă poate fi privită ca un efort de a cultiva aparența că activitatea lui în regiunea respectivă menține și asimilează anumite standarde. Aceste standarde se împart în două grupări largi. O grupare are de-a face cu modul în care performerul tratează publicul, atunci cînd se angajează în discuții cu el sau în schimburi gestuale, ca substitut al discuțiilor. La aceste standarde ne referim uneori numindu-le politețe. Cealaltă grupare de standarde se referă la modul în care se comportă performerul cînd se află în raza vizuală sau auditivă a publicului, dar nu neapărat angajat în discuții cu acesta. Voi folosi termenul de „adecvare" pentru a mă referi la acest al doilea grup de standarde, deși vor mai fi necesare, spre completare, unele dispense și unele precizări, pentru a-i justifica utilizarea.

afirmație foarte clară privind sensurile în care așteptările privind comportamentul ajung să fie asociate cu anumite locuri. Vezi Herbert F. Wright și Roger G. Barker, *Methods in Psychological Ecology*, Ray's Printing Service, Topeka, Kansas, 1950.

Cînd privim condițiile de adecvare dintr-o anumită regiune, condiții de alt tip decît cele legate de manipularea într-o conversație, avem tendința de a le împărți și pe acestea în alte două subgrupări, respectiv morale și instrumentale. Condițiile morale sînt scopuri în sine și se referă la reguli privind non-interferența și non-agresare altora, la reguli privind proprietatea sexuală, respectul pentru locurile sfinte etc. Condițiile instrumentale nu sînt scopuri în sine și se pot referi la îndatoriri de tipul celor pe care le pretinde un patron angajaților săi – grija față de proprietate, menținerea nivelului de muncă etc. Am putea crede că termenul de adecvare ar trebui să acopere doar standardele morale și că ar trebui folosit un alt termen pentru a le cuprinde pe cele instrumentale. Totuși, cînd examinăm ordinea menținută într-o regiune dată, descoperim că aceste două tipuri de condiții, morale și instrumentale, par să-l afecteze deopotrivă pe individul care trebuie să le răspundă și că atît motivele sau rațiunile morale, cît și cele instrumentale sînt scoase în față ca justificări pentru majoritatea standardelor ce trebuie menținute. Dacă standardul este menținut prin pedepse și printr-o persoană care le aplică, adesea va fi prea puțin important pentru performer dacă standardul este justificat în principal instrumentale sau moral și dacă i se cere sau nu să asimileze acel standard.

Se poate observa că acea parte din fața personală pe care am numit-o „atitudine" este importantă în ceea ce privește politețea, iar partea numită „aparență" capătă importanță în raport cu adecvarea. Se mai poate, de asemenea, observa că, în timp ce comportamentul adecvat poate lua forma unei manifestări a respectului față de regiunea și cadrul în care se află cineva, spectacolul respectului poate, desigur, să fie motivat și de dorința de a impresiona favorabil publicul sau de a evita sancțiunile etc. În final, mai observăm că cerințele de adecvare sînt mai permeabile ecologic decît condițiile de politețe. Un public poate supune o întreagă regiune expusă unei inspecții continue în privința adecvării sale, dar, în timp ce publicul este atît de angajat, nici unul sau doar puțini performeri sînt obligați să vorbească cu publicul și astfel să-i arate politețe. Performerii pot să nu se mai exprime artistic, dar nu pot să nu se mai exprime pe sine în fața celorlalți.

În studiul instituțiilor sociale, este importantă descrierea standardelor predominante de adecvare; acest lucru este dificil, pentru că cercetătorii și culegătorii de date au tendința de a lua ca atare multe dintre aceste standarde, fără să realizeze că fac acest lucru pînă cînd survine un accident, o criză sau o împrejurare neobișnuită. Se știe, de exemplu, că diferitele birouri ale unor companii au standarde diferite privind flecăreala informală dintre funcționari, dar numai cînd se întîmplă să studiem un birou cu un număr considerabil de refugiați străini ca angajați, înțelegem brusc că permisiunea de a face conversații informale poate să nu constituie și permisiunea de a face conversații informale într-o limbă străină.[1]

Sîntem obișnuiți să presupunem că regulile de adecvare care prevalează în instituții sacre, cum ar fi bisericile, vor fi cu mult diferite de cele care prevalează în locuri obișnuite de muncă. Nu ar trebui să presupunem de aici că standardele din locurile sacre sînt mai numeroase și mai stricte decît cele pe care le găsim în instituțiile de lucru. Cînd se află în biserică, unei femei îi este permis să se așeze, să viseze cu ochii deschiși sau chiar să moțăie. Totuși, ca vînzătoare într-un magazin de îmbrăcăminte, i se va cere să stea în picioare, să fie agilă, să se abțină de la a mesteca gumă, să aibă un zîmbet permanent pe față, chiar și atunci cînd nu discută cu nimeni, și să poarte haine pe care nu și le poate permite în rest.

O formă de adecvare, care a fost studiată în instituțiile sociale, este ceea ce numim „fă-te că muncești". Muncitorilor li se va cere nu numai să producă obiectul respectiv într-o anumită cantitate și într-un anumit interval de timp, dar, de asemenea, și să fie pregătiți, cînd este momentul, să dea impresia că muncesc din greu în acel moment. Despre puntea unei nave, aflăm următoarele lucruri:

Era amuzant să privești transformarea bruscă ce se petrecea ori de cîte ori umbla vorba că șeful de echipă se află pe punte sau în birou sau că urmează să vină un superintendent de la biroul central. Marinarii de cart și ofițerii alergau la grupurile de oameni din subordinea lor și-i puneau la treabă. „Nu-l lăsa să te surprindă stînd degeaba" era avertismentul general, iar unde nu era de muncă, se lua o țeavă, se îndoia și se înfileta cu mare atenție sau un zăvor, care stătea deja foarte bine la locul lui, era strîns și mai bine, deși nu era necesar. Acesta era tributul formal care însoțea invariabil o vizită a șefului și convențiile erau la fel de familiare ambelor părți ca și cele referitoare la inspecția unui general de cinci stele. A neglija orice detaliu al acestui spectacol fals și deșert s-ar fi interpretat ca un semn de deosebită lipsă de respect.[1]

1. Vezi Gross, *op. cit.*, p. 186.

La fel, despre salonul unui spital aflăm următoarele:

Asistentului i se spunea foarte explicit de către alți îngrijitori, în prima sa zi de lucru prin saloane, să nu se „lase prins" lovind un pacient, să pară ocupat cînd supraveghetoarea își face turele și să nu i se adreseze el primul pînă cînd nu îi vorbește ea. S-a observat că unii îngrijitori o urmăreau dacă vine și îi avertizau pe ceilalți, astfel ca nimeni să nu fie prins făcînd lucruri nepermise. Unii se odihneau și se apucau să muncească doar în prezența ei, pentru a părea ocupați și a nu li se mai da sarcini suplimentare. La cei mai mulți îngrijitori de prin saloane, astfel de schimbări nu sînt atît de evidente, depinzînd în mare măsură de individul respectiv, de supraveghetor și de situația din salon. Totuși, la aproape toți există o anumită schimbare de comportament atunci cînd se află în prezența unei oficialități, cum ar fi un supraveghetor. Nu există nici un fel de dispreț pe față pentru aceste reguli și reglementări...[2]

De la considerațiile lui „fă-te că muncești" mai este doar un pas pînă la a lua în calcul și alte standarde ale activității, pentru care trebuie menținute aparențe, acestea fiind ritmul de lucru, economia interesului personal, acuratețea etc.[3] Și de la considerarea standardelor de muncă în general, mai este doar un pas pînă la alte aspecte importante ale adecvării, aspecte instrumentale și morale din locurile de muncă, precum: modul vestimentar, numărul de decibeli admisibil, distracțiile interzise, răsfățurile și expresiile de afecțiune.

1. Katherine Archibald, *Wartime Shipyard*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1947, p. 159.
2. Willoughby, *op. cit.*, p. 43.
3. O analiză a unor standarde principale de muncă se poate găsi în Gross, *op. cit.*, din care sînt luate și exemplele de mai sus ale unor astfel de standarde.

„Fă-te că muncești", ca și alte aspecte ale adecvării în locurile de muncă, este privit de obicei ca sarcină specifică celor de condiție joasă. O abordare dramaturgică, totuși, ne cere să luăm în considerare, alături de aspectul „fă-te că muncești", și problema regizării aspectului opus, adică „nu munci deloc". Astfel, din niște însemnări despre viața de la începutul secolului al XIX-lea în pătura micii nobilimi, aflăm următoarele lucruri:

Oamenii erau extrem de meticuloși în privința vizitelor – vă amintiți vizita din *Moara de pe râu*. Vizita era programată la intervale regulate, astfel încît să se știe aproape și ziua în care va avea loc sau va fi întoarsă. Era un ceremonial care conținea o mulțime de convenții și de aparențe. Nimeni, de pildă, nu trebuia surprins făcînd orice fel de muncă. Era o regulă nescrisă în aceste familii de mici nobili ca stăpînele casei să nu facă nimic serios sau util după cină; după-amiaza era destinată fie plimbărilor, fie vizitelor sau fleacurilor elegante la domiciliu. De aceea, dacă fetele erau surprinse pe moment lucrînd ceva util, ele își îndesau lucrul sub canapea și se prefăceau că citesc o carte, că pictează sau croșetează sau că sînt prinse în vreo conversație ușoară, la modă. De ce dădeau curs tuturor acestor pretenții sofisticate, nu am nici cea mai mică idee, pentru că toată lumea știa că orice fată lucra tot timpul, repara, tăia, surfila, întărea cusăturile, ornamenta, transforma și născocea tot felul de lucruri. Cum vă imaginați că reușeau fetele avocatului să dea un spectacol așa de frumos duminica, dacă nu erau capabile să-și repare singure propriile lucruri? Desigur, toată lumea o știa și de ce nu recunoșteau și ele odată, nimeni nu poate înțelege acum. Poate că era un fel de neîncredere, de slabă speranță sau de vis nebunesc, că reputația de doamne care nu fac nimic le-ar putea da posibilitatea să treacă granița de la balul comitatului și să se amestece cu oamenii de la țară.[1]

Este evident că, deși persoanele obligate să se prefacă fie că muncesc sau, dimpotrivă, că nu fac nimic se află probabil în poziția total opusă, ele trebuie să se adapteze totuși luminilor rampei.

Am sugerat mai devreme că, atunci cînd activitatea cuiva are loc în prezența altora, unele aspecte ale activității sînt accentuate expresiv, iar altele, care ar putea discredita impresia cultivată, sînt suprimate. Este clar că faptele accentuate apar în ceea ce am

1. Sir Walter Besant, „Fifty Years Ago", *The Graphic Jubilee Number*, 1887, citat în James Laver, *Victorian Vista*, Houghton Mifflin, Boston, 1955, p. 147.

numit regiune expusă; și este la fel de clar că ar mai fi și o altă regiune – o „regiune ascunsă" („*back region*") sau „culisele" („*backstage*") – unde apar faptele suprimate.

Regiunea ascunsă sau culisele se definesc ca un loc, legat de o performare anume, unde impresia cultivată de performare este cu bună știință contrazisă ca fapt normal. Există, desigur, multe funcții caracteristice ale acestor locuri. Aici se poate crea cu minuțiozitate capacitatea unei performări de a exprima ceva dincolo de sine însăși; aici sînt construite la vedere iluziile și impresiile. Aici se depozitează suporții de scenă și alte obiecte ale feței personale, în grămezi compacte de repertorii complete de acțiuni și personaje.[1] Aici se ascund diferitele tipuri de echipament ceremonial, cum ar fi diversele feluri de băuturi sau de îmbrăcăminte, astfel încît publicul să nu poată vedea tratamentul ce i se acordă în comparație cu cel care i s-ar fi putut acorda. Aici sînt ținute sub cheie mașinării precum telefonul, pentru a putea fi folosite „particular". Aici, costumele și alte părți ale feței personale sînt ajustate și cercetate atent pentru a le descoperi defectele. Aici își revizuiește echipa întregul conținut al performării sale, căutînd expresii jignitoare, atunci cînd nu este nici un public prezent care să fie ofensat de ele; aici, membrii mai slabi ai echipei, inepți din punct de vedere expresiv, sînt școliți sau dați la o parte pe durata performării. Aici se relaxează performerul, își lasă deoparte fața, anticipîndu-și rostirea replicilor și iese din rol. Simone de Beauvoir ne oferă o imagine destul de vie a acestei activități de culise, descriind situații din care publicul masculin este absent.

Ceea ce conferă valoare unor asemenea relații este adevărul pe care-l comportă. În fața bărbatului, femeia joacă întotdeauna un rol; minte acceptîndu-se ca o alteritate necesențială, minte înfățișînd în fața lui, prin mimică, toaletă,

1. După cum sugerează Métraux (*op. cit.*, p. 24), chiar practica voodoo cere astfel de facilități:

„Orice caz de posedare are un aspect teatral, așa cum se vede în episodul deghizării. Camerele sanctuarului nu sînt diferite de culisele unui teatru, unde cei posedați găsesc accesoriile necesare. Spre deosebire de isteric, care-și revelează angoasa și dorințele prin simptomele sale – un mijloc personal de expresie –, ritualul posedării trebuie să se conformeze imaginii clasice a unui personaj mitic".

cuvinte gîndite dinainte, un personaj imaginar. Această comedie reclamă o tensiune constantă; lîngă soțul ei, lîngă amantul ei, o femeie gîndește, mai mult sau mai puțin: „Nu sînt eu însămi"; lumea masculină e dură, are muchii tăioase, vocile sînt prea sonore, luminile prea crude, contactele aspre. Lîngă celelalte femei, femeia se află în spatele decorului; își lustruiește armele, în așteptarea luptei; își combină toaleta, inventează un nou machiaj, își pregătește viclenii: începe în papuci și halat prin culise, înainte de a urca pe scenă; îi place această atmosferă călduță, blîndă, destinsă. [...]

Pentru unele femei, această intimitate frivolă și caldă este mult mai prețioasă decît pompa serioasă a relațiilor cu bărbații.[1]

De obicei, regiunea ascunsă a unei performări este dispusă într-un capăt al locului unde se desfășoară performarea, fiind separată de locul spectacolului printr-un perete despărțitor și păzită de un pasaj de trecere. Avînd regiunea expusă și cea ascunsă adiacente în felul acesta, un performer aflat în față poate primi asistență din culise în timpul desfășurării performării și își poate întrerupe jocul pentru cîteva momente, savurînd scurte perioade de relaxare. În general, regiunea ascunsă este locul unde performerul se așteaptă ca nici un membru al publicului să nu-l deranjeze.

De vreme ce secretele vitale ale spectacolului sînt vizibile în culise, iar performerii ies din rol atunci cînd se află acolo, este firesc să ne așteptăm ca trecerea de la regiunea expusă către cea ascunsă să fie ținută secretă în fața publicului sau ca întreaga regiune ascunsă să le rămînă necunoscută. Aceasta este o tehnică practicată pe scară largă în gestionarea impresiilor și necesită o discuție mai aprofundată.

În mod evident, controlul culiselor joacă un rol semnificativ în procesul „controlului muncii", întrucît în culise indivizii încearcă să ridice o barieră cerințele presante care îi înconjoară. Dacă un muncitor dintr-o fabrică vrea să creeze impresia că muncește din greu cît e ziua de lungă, atunci el trebuie să aibă un loc sigur în care să-și ascundă jucăria care îi permite să încheie munca de o zi cu un efort mai mic decît cel prestat zi lumină.[2] Dacă apropiaților

1. De Beauvoir, *op. cit.*, vol. II, pp. 288-289.

2. Vezi Orvis Collins, Melville Dalton și Donald Roy, „Restriction of Output and Social Cleavage in Industry". *Applied Anthropology* (acum *Human Organization*), IV, pp. 1-14, în special p. 9.

unei persoane decedate vrea să le creeze iluzia că mortul se află într-adevăr într-un somn adînc și liniștit, atunci antreprenorul trebuie să-i țină deoparte de camera lui de lucru, unde cadavrele sînt drenate, umplute la loc și machiate pentru performarea finală.[1] Dacă echipa unui spital de boli mintale vrea să lase o bună impresie despre spitalul lor celor care vin să-și viziteze rudele apropiate, atunci va fi important ca ei să le interzică vizitatorilor accesul în saloane, în special în cele de boli cronice, restricționîndu-i pe vizitatori doar la cîteva camere de vizită speciale, unde să existe o mobilă relativ drăguță și unde să se asigure că toți pacienții sînt bine îmbrăcați, bine spălați, bine îngrijiți și relativ bine stăpîniți. De asemenea, în multe servicii comerciale, clientului i se cere să lase acolo obiectul care are nevoie de reparații și să plece, astfel încît meșteșugarul să poată lucra în liniște. Cînd clientul se întoarce după mașină – sau după ceas, pantaloni sau radio – marfa îi este prezentată în stare de funcțiune, o stare care, întîmplător, ascunde cantitatea sau tipul de muncă prestată, numărul de greșeli făcute la început, înainte de a fi reparat obiectul, ca și alte detalii pe care clientul ar trebui să le știe înainte de a putea judeca rezonabilitatea taxei cerute.

Personalul de serviciu ia de obicei ca de la sine înțeles dreptul de a ține la distanță publicul de regiunea ascunsă, astfel încît atrag atenția mai degrabă cazurile în care această strategie comună nu poate fi aplicată decît cele cînd acest lucru se poate. De pildă, directorul benzinăriei americane are numeroase probleme în această privință.[2] Dacă este necesară o reparație, clienții refuză adesea să-și lase acolo automobilul peste noapte sau în cursul

1. Domnul Habenstein a sugerat într-un seminar că, în astfel de situații, antreprenorul de pompe funebre are dreptul legal de a le preveni pe rudele decedatului să nu intre în camera unde este pregătit cadavrul. Se presupune că vederea a ceea ce trebuie făcut mortului pentru a-l face să arate mai bine ar fi un șoc prea mare pentru neprofesioniști și în special pentru rudele lui. Domnul Habenstein mai sugerează că înseși rudele ar putea dori să fie ținute la distanță de camera de lucru a antreprenorului, din cauza temerii lor față de propria-le curiozitate morbidă.

2. Afirmațiile care urmează sînt luate dintr-un studiu al Social Research, Inc., realizat pe două sute de directori de mici companii.

zilei, nearătînd față de această instituție încrederea pe care ar avea-o dacă și-ar fi dus mașina la un service. Mai mult, cînd mecanicul face reparații și reglaje, clienții cred cel mai adesea că au și ei dreptul să-l urmărească în timp ce execută munca. Ca și cum, dacă trebuie efectuat și plătit un serviciu iluzoriu, el trebuie efectuat chiar în fața persoanei care urmează să-l plătească. Clienții, de fapt, nu numai că desconsideră dreptul personalului de servire al stației de a avea propria lor regiune ascunsă, dar deseori definesc întreaga stație ca un fel de oraș deschis tuturor bărbaților, un loc unde un individ suportă riscul de a-și murdări hainele și, ca atare, are dreptul de a pretinde privilegii complete de acces în culise. Automobiliștii bărbați se plimbă pe dinăuntru, își dau pălăriile pe spate, scuipă, înjură și cer servicii gratuite sau sfaturi gratuite de drum. Dau buzna în toalete ca la ei acasă, se folosesc de uneltele din dotare, de telefon sau își caută provizii de drum în depozitul stației.[1] Ca să evite semaforul, o taie direct pe drumul de acces la stație, uitînd de drepturile de proprietate ale directorului benzinăriei.

Hotelul Shetland furnizează un alt exemplu despre problemele cu care se confruntă muncitorii atunci cînd au un control insuficient asupra culiselor lor. În bucătăria hotelului, unde se prepara mîncarea oaspeților și unde echipa de angajați mînca și

1. La un garaj de mașini sport, directorul a relatat următoarea scenă, privitoare la un client care a intrat în magazin pentru o garnitură, prezentînd-o el însuși directorului chiar din spatele tejghelei:

CLIENTUL: Cît costă?

DIRECTORUL: Domnule, cum ați intrat și ce s-ar întîmpla dacă v-ați duce în spatele tejghelei și într-o bancă, luînd un fișic de monede și aducîndu-le casierului?

CLIENTUL: Dar asta nu-i o bancă.

DIRECTORUL: Ei bine, la mine garnitura asta e pe post de monede. Deci, ce doriți, domnule?

CLIENTUL: Dacă așa înțelegeți dumneavoastră să mă serviți, O.K. E dreptul dumneavoastră. Vreau o garnitură pentru un Anglia '51.

DIRECTORUL: Aceea din mîna dumneavoastră e pentru un '54.

Deși anecdota directorului ar putea să nu fie o reproducere fidelă a cuvintelor și a acțiunilor așa cum s-au desfășurat, de fapt, ea exprimă sincer situația lui și sentimentele pe care le-a trăit.

își petrecea ziua, predomina cultura de mici arendași. Ar fi util să menționăm cîteva detalii ale acestui tip de cultură.

În bucătărie, predominau relațiile angajator-angajat de tipul celor din zona micilor arendași. Se chemau reciproc pe numele mic, deși băiatul de la vase avea 14 ani, iar proprietarul peste 30. Cuplul de proprietari și angajații lor mîncau împreună, participînd relativ egal la discuțiile și la bîrfa din timpul mesei. Cînd proprietarii dădeau petreceri informale în incinta bucătăriei, pentru prieteni și rude de toate gradele, participau și angajații hotelului. Acest tipar al intimității și al egalității dintre conducere și angajați era nepotrivit cu aparența pe care o lăsau ambele componente ale echipei în prezența oaspeților, așa cum era nepotrivit și cu noțiunile oaspeților despre distanța socială ce ar trebui întreținută între oficialii cu care corespondau cînd își aranjau șederea și valeții sau cameristele care le cărau sus bagajele, le lustruiau seară de seară pantofii și le goleau vasele din cameră.

De asemenea, în bucătăria hotelului, se folosea hrană specifică insulei. Cînd aveau carne, tendința era să o fiarbă. Peștele, consumat adeseori, era și el cel mai adesea fiert și sărat. Cartofii, ingredient inevitabil în masa principală a zilei, erau aproape totdeauna fierți în coajă și serviți în specificul bucătăriei de pe insulă: fiecare comesean își alegea un cartof din castronul pus pe mijlocul mesei, îl lua cu mîna, apoi îl străpungea cu furculița și le decojea cu cuțitul, adunînd cojile într-o grămăjoară îngrijită în fața lui, ca să poată fi trase apoi cu cuțitul după ce masa lua sfîrșit. Ca față de masă, era folosit linoleumul. Aproape fiecare masă începea cu un castron de supă, iar castroanele, în loc de farfurii, erau de obicei folosite și pentru felurile următoare. (De vreme ce majoritatea alimentelor erau fierte, aceasta era o utilizare practică.) Furculițele și cuțitele erau cîteodată apucate cu pumnul, iar ceaiul era servit în cești fără farfurioare. Deși dieta insularilor părea în multe cazuri adecvată și cum modul de servire a mesei tipice putea fi executat cu mare delicatețe și circumspecție – și adesea chiar așa se și întîmpla –, totuși, întregul complex de servire a mesei era considerat de insulari nu numai diferit de tiparul micii burghezii britanice, dar cumva și o violare a acestuia. Diferența de tipar devenea cea mai evidentă în ocaziile cînd

mîncarea servită oaspeților era, la rîndul ei, mîncată în bucătărie. (Acest lucru nu era neobișnuit, dar nici foarte obișnuit, deoarece personalul prefera adesea mîncarea de pe insulă în locul celei oferite oaspeților.) În astfel de momente, mîncarea din bucătărie era preparată și servită în manieră insulară, cu puține pretenții la felul cum e tăiată și la bucățile fiecăruia și cu mai mare atenție la sursa comună de servire. Adesea se serveau resturile de la o bucată de carne sau rămășițele unei tarte – aceeași mîncare care apărea și în sala de servire a oaspeților, dar sub un aspect diferit, și totuși unul care nu jignea standardele bucătăriei insulare. Iar dacă o budincă făcută din pîine învechită și tort nu trecea testul a ceva suficient de bun pentru musafiri, era mîncată în bucătărie.

Mai aveau, de asemenea, tendința de a se afișa în bucătăria hotelului cu îmbrăcămintea de mici arendași sau în pozițiile și posturile tipic locale. Astfel, directorul urma uneori tradiția locală și purta căciulă pe cap; băieții de la vase foloseau găleata cu cărbuni ca țintă bună pentru a-și sufla nasul; iar femeile din personal se odihneau stînd cu picioarele în sus, în poziții nedelicate.

În completarea acestor diferențe de cultură, mai erau și alte surse de discrepanță între comportamentele de bucătărie și cele publice ale hotelului, căci unele standarde ale serviciilor hoteliere, demonstrate sau sugerate în regunile de acces ale musafirilor, nu erau complet asimilate și la bucătărie. În aripa de spălat vase, se forma cîteodată un strat de mucegai pe deasupra supei încă neservite. Deasupra sobei, erau uscate șosete ude, chiar deasupra unui ceainic în clocot – o practică standard pe insulă. Ceaiul, cînd oaspeții îl cereau abia infuzat, era fiert într-o oală care făcuse coajă pe fund din frunzele de ceai, vechi de săptămîni. Heringii proaspeți erau curățați prin despicare și apoi curățați de mațe cu un ziar. Bucățele de unt, înmuiate, fără nici o formă și parțial consumate în timpul ședерii lor pe mesele din sala de servire, erau rostogolite din nou ca să pară proaspete și trimise la loc pe mese. Budincile delicioase, prea bune pentru a fi consumate la bucătărie, erau testate agresiv cu degetul înainte de a fi distribuite oaspeților. La ora de vîrf a servirii meselor, paharele folosite o dată erau doar golite și șterse în loc de a fi spălate din nou, permițîndu-le astfel să fie repuse în circulație rapid.[1]

Date fiind deci variatele moduri în care activitatea de la bucătărie contrazicea impresia cultivată în zona de acces a oaspeților hotelului, se poate aprecia de ce ușile care duceau din bucătărie spre alte părți ale hotelului erau un punct dureros în organizarea muncii. Chelneriței doreau să le țină deschise, ca să le fie mai ușor să care tăvile cu mîncare înainte și înapoi, să afle dacă oaspeții erau sau nu pregătiți pentru serviciul ce urma să le fie făcut și să păstreze pe cît posibil un cît mai mare contact cu persoanele pe care ajunseseră să le cunoască. Întrucît chelneriței jucau rolul de servitoare în fața oaspeților, li se părea că nu au prea mult de pierdut dacă sînt observate în mediul lor de către musafirii care-și mai aruncau privirile spre bucătărie, cînd treceau pe lîngă ușile deschise. Directorii, pe de altă parte, voiau să țină aceste uși închise, astfel încît rolul de clasă burgheză pe care li-l atribuiau oaspeții să nu fie discreditat de vreo dezvăluire a obiceiurilor lor de bucătărie. Nu trecea o zi în care aceste uși să nu fie trîntite cu furie și la fel de furios împinse spre a se deschide. O ușă batantă de tipul celor folosite în restaurantele moderne s-ar fi dovedit o soluție parțială pentru rezolvarea acestei probleme. O mică ferestruică în ușă, prin care ai fi putut trage o formă de tras cu ochiul – un mecanism de scenă folosit de multe mici birouri ale unor companii – ar fi fost, de asemenea, de mare ajutor.

Un alt exemplu interesant al dificultăților de culise se află în munca de radio și de televiziune. În aceste situații, regiunea ascunsă tinde să se definească ca ansamblul locurilor spre care nu este îndreptată camera în acel moment sau al locurilor din afara razei de acțiune a microfoanelor „live". Astfel, un crainic poate ține produsul sponsorului în fața camerei de luat vederi,

1. Aceste ilustrări ale discrepanței dintre realitate și aparență în materie de standarde nu ar trebui să fie considerate extreme. O observare atentă a culiselor oricărui cămin burghez din orașele occidentale ar dezvălui probabil discrepanțele dintre realitate și aparență, care sînt la fel de mari. Și oriunde există un anumit grad de comercializare, discrepanțele acestea sînt adesea, nu e nici o îndoială, chiar mai mari.

în dreptul brațului său, fața lui fiind în afara ecranului, în timp ce se ține de nas cu cealaltă mînă, ca o glumă în fața colegilor săi de echipă. Profesioniștii spun multe povești antologice despre felul cum persoane care credeau că se află în culise erau, de fapt, în direct și despre cum a discreditat acest comportament de culise definirea situației respective, așa cum era ea susținută de aparența exterioară. Deci, din motive tehnice, pereții în spatele cărora trebuie să se ascundă oamenii de radio și televiziune pot fi foarte înșelători, avînd tendința să cadă la prima atingere ușoară a unui comutator sau la o răsucire a camerei. Oamenii de televiziune trebuie să trăiască cu aceste riscuri ale scenei.

Un exemplu oarecum legat de dificultățile specifice ale lumii culiselor este legat de arhitectura unor proiecte actuale de case. În cazul unor pereți într-adevăr subțiri, pereții despărțitori pot separa vizual casele particulare, dar permit activității de culise, ca și celei scenice frontale, din interiorul unei locuințe, să ajungă pînă la casa vecină. Astfel, cercetătorii britanici folosesc termenul de „perete comun" și îi descriu consecințele după cum urmează:

> Rezidenții devin conștienți de multe zgomote „vecine", de la vociferările de la zile de naștere pînă la zgomotul rutinei cotidiene. Informatorii noștri menționează și radioul, plînsetele copiilor noaptea, tusea, pantofii aruncați la capul patului, copiii care aleargă în sus și-n jos pe scări sau prin dormitoare, zdrăngănind la pian, rîzînd și vorbind tare. În dormitorul conjugal, intimitățile care transpar de la vecini pot fi șocante: „Îi auzi chiar și cînd folosesc oala de noapte; atît e de rău. E îngrozitor", deranjante: „I-am auzit certîndu-se în pat. Unul voia să citească și celălalt voia să se culce. Este stînjenitor să auzi zgomote din pat, așa că mi-am întors patul invers...", „Îmi place să citesc în pat și am o ureche foarte fină, așa că mă deranjează cînd îi aud vorbind" sau un pic inhibitoare: „Cîteodată îi auzi spunîndu-și lucruri destul de intime, ca, de exemplu, un tip care-i spunea nevesti-sii că are picioarele reci. Te face să simți că *tu* trebuie să spui lucrurile intime în șoaptă", ca și „Te face să te simți puțin reținut, de parcă ar trebui să mergi pe vîrful picioarelor în propriul tău dormitor noaptea".[1]

1. Leo Kuper, „Blueprint for Living Together", in Leo Kuper și alții, *Living in Towns*, The Cresset Press, London, 1953, pp. 14-15.

Aici, vecinii care se cunosc foarte puțin unii pe alții se descoperă în poziția stînjenitoare de a ști că fiecare știe despre celălalt chiar prea multe lucruri.

Un ultim exemplu al dificultăților de culise se poate lua din întîmplările care survin atunci cînd ești o persoană slăvită. Oamenii pot deveni atît de sacri, încît singura apariție potrivită pe care și-o pot face este în centrul unui alai și al unei ceremonii; ar părea nepotrivit pentru ei să apară în orice alt context, întrucît astfel de apariții informale s-ar considera că discreditează calitățile magice ce le sînt atribuite. Prin urmare, membrilor publicului trebuie să li se interzică accesul în locurile în care cel preamărit e posibil să se relaxeze, iar dacă locul de relaxare este mare, ca în cazul împăratului chinez din secolul al XIX-lea, sau dacă nu este sigur unde se va afla slăvitul, problema indiscreției devine considerabilă. Astfel, regina Victoria a întărit regula ca toți cei care o văd apropiindu-se cînd își conduce mica trăsură trasă de un ponei, pe terenurile palatului, să-și întoarcă privirea și să se plimbe într-o altă direcție; prin urmare, marilor oameni de stat li se cerea uneori să-și sacrifice propria demnitate și să sară în spatele tufișurilor de arbuști atunci cînd regina se apropia neașteptat.[1]

Deși unele dintre aceste exemple privind dificultățile regiunii ascunse sînt extreme, s-ar părea că nu poate fi studiată nici o instituție socială, unde să nu se petreacă unele probleme asociate cu controlul culiselor.

Regiunile de muncă și cele de recreere reprezintă două arii ale controlului de culise. O altă arie este sugerată chiar de tendința, foarte răspîndită în societatea noastră, de a da performerilor controlul asupra locului în care ei își urmează ceea ce se cheamă nevoi biologice. În societatea noastră, defecarea presupune un individ aflat într-o activitate definită prin nepotrivirea ei cu standardele de curățenie și de puritate exprimate în multe din performările noastre. O astfel de activitate îl determină pe individ să-și deranjeze și ținuta și să „iasă din joc", adică să renunțe la masca lui expresivă, pe care o folosea în interacțiunea față-în-față. În același timp, devine dificil pentru el să-și reasambleze imediat

1. Ponsonby, *op. cit.*, p. 32.

fața personală, dacă ar surveni necesitatea bruscă de a reintra în interacțiune. Poate acesta este și motivul pentru care ușile de la toaletele noastre au încuietori. Cînd se află adormit în pat, individul este, de asemenea, imobilizat, din punct de vedere expresiv, și poate să nu fie în stare să revină în poziția adecvată pentru interacțiune sau să adopte o expresie sociabilă a feței, decît după cîteva momente din clipa în care este trezit, fapt ce furnizează și o explicație a tendinței de a ține patul cît mai departe de regiunea activă a locuinței. Utilitatea unei astfel de izolări este întărită și de faptul că activitatea sexuală se petrece cel mai probabil în dormitoare, formă de interacțiune care îi face, la rîndul ei, pe performerii săi incapabili de a intra imediat într-o altă interacțiune.

Unul dintre cele mai interesante momente de a observa gestionarea impresiei este momentul în care un performer părăsește regiunea ascunsă și pătrunde în locul în care se află publicul sau cînd se întoarce de acolo, căci, în aceste momente, se poate surprinde o extraordinară îmbrăcare și dezbrăcare de personaj. Vorbind de chelneri și vorbind, de asemenea, din punctul de vedere al spălătorilor de vase din culise, Orwell ne furnizează un asemenea exemplu:

> Este instructiv să vezi un chelner care intră într-o sală de mese a unui hotel. Cînd pășește înăuntru, se schimbă total. Murdăria, graba și nervii dispar într-o clipă. Alunecă pe covor cu un aer solemn ca de preot. Mi-l amintesc pe italianul care era la noi *maître d'hotel*, se oprise într-o zi, înainte să intre în sala de mese ca să certe un ucenic care spărsese o sticlă cu vin. Arătîndu-i pumnul, el striga (din fericire prin ușă nu se auzea):
>
> — *Tu me fais*. Și-ți mai spui chelner, nenorocitule? Tu ospătar! Nu ești bun nici să speli dușumelele din bordelul din care a venit maică-ta. Scrumbie!
>
> Nu mai știa ce să spună de furie și s-a întors spre ușă. În timp ce o deschidea, a mai rostit o insultă de încheiere precum Squire Western în *Tom Jones*.
>
> Pe urmă a intrat în sala de mese și a străbătut-o cu farfuriile în mîini, mișcîndu-se grațios ca o lebădă. Zece secunde mai tîrziu face o reverență unui client. Nu te puteai abține să nu te gîndești, văzîndu-l cum se înclina și cum surîdea – cu zîmbetul acela prefăcut, antrenat –, că bietul client se simțea stingherit să fie servit de un așa aristocrat.[1]

1. George Orwell, *Down and Out in Paris and London*, Secker and Warburg, London, 1951, pp. 68-69 (*Vagabond prin Paris și Londra*, Editura R.A.I. & Corrida, București, 1994, traducere de Alice Dumitrescu, pp. 86-87).

O altă ilustrare este oferită de un alt observator englez, care participă la acțiune dintr-o poziție inferioară:

> Camerista de care am vorbit – numele ei era Addie, am aflat ulterior – și cele două chelnerițe se comportau ca niște oameni care joacă într-o piesă de teatru. Intrau în bucătărie de parcă descindeau de pe scenă direct în culise, cu tăvile pe sus și cu o expresie încordată de semeție, încă întipărită pe fețele lor; se relaxau o clipă în nebunia reîncărcării tăvilor și apoi dispăreau iar grațios, cu fețele pregătite pentru a-și face din nou intrarea. Bucătarul și cu mine rămîneam ca niște piloni de scenă printre dărîmături, de parcă am fi surprins strălucirea de o secundă a unei alte lumi, și aproape că auzeam aplauzele publicului nevăzut.[1]

Declinul serviciilor domestice a determinat schimbări rapide asupra casnicei de condiție medie, schimbări de tipul celor menționate de Orwell. În servirea unei cine pentru prieteni, ea trebuie să se descurce cu muncile de jos ale bucătăriei, în așa fel încît acest lucru să-i permită să circule, înainte și înapoi, între rolul de servitoare și cel de gazdă, modificîndu-și activitatea, manierele și temperamentul, pe măsură ce intră și iese din sufragerie. Manualele de bune maniere oferă sfaturi pentru a ușura astfel de schimbări, sugerînd că, dacă o gazdă trebuie să se retragă într-o regiune ascunsă pentru o perioadă mai mare de timp, ca atunci cînd face paturile, aparențele vor fi mai protejate dacă soțul îi ia pe oaspeți la o mică plimbare prin grădină.

Linia care desparte regiunile expuse de cele ascunse este ilustrată oriunde în societate. Așa cum s-a mai sugerat, baia și dormitorul, în toate locuințele cu excepția celor aparținînd claselor de jos, sînt locuri din care publicul de la parter poate fi exclus. Corpurile curățate, îmbrăcate și aranjate în aceste camere vor fi prezentate prietenilor în altele. În bucătărie, mîncarea suportă același tratament ca și corpul uman în baie și în dormitor. De fapt, tocmai prezența acestor mecanisme de scenă distinge traiul burghez de cel al claselor de jos. Dar, în toate clasele sociale ale societății noastre, există tendința unei separări între părțile expuse și cele ascunse, în cazul exterioarelor de locuințe. Fața tinde să

1. Monica Dickens, *One Pair of Hands*, Michael Joseph, Mermaid Books, London, 1952, p. 13.

fie relativ mai decorată, mai bine reparată și curată, iar fundalul, mai puțin atrăgător. În mod corespunzător, adulții interesanți social intră prin față, iar adesea cei cu statut social insuficient – adică servitorii, cei care livrează comenzi și copiii – intră prin spate.

Fiind familiarizați cu aranjamentele de scenă din interiorul și din jurul unei locuințe, sîntem mai puțin conștienți de alte aranjamente scenice. În cartierele americane de locuințe, băieții între opt și paisprezece ani, ca și alte persoane profane, știu că liniile de acces către străduțele și aleile din spate conduc undeva și trebuie folosite; ei văd aceste deschideri într-un mod eficient, pe care-l pierd cînd devin mai vîrstnici. În mod similar, portarii și femeile de serviciu au o percepție clară a ușițelor care duc în regiunile ascunse ale clădirilor care găzduiesc companii și sînt intim familiarizați cu sistemul neoficial pentru transportarea echipamentelor murdare folosite pentru curățare, a suporților mari de scenă și a lor înșiși. Există un aranjament similar în magazine, unde locurile „din spatele tejghelei" și depozitul servesc ca regiuni ascunse.

Date fiind valorile unei societăți anume, este evident cum caracterul de culise al unor locuri le este consubtanțial și că, prin comparație cu regiunile adiacente, aceste locuri sînt indubitabil regiuni ascunse. În societatea noastră, arta decoratorilor face adesea acest lucru pentru noi, distribuind culorile închise și zidăria la vedere zonelor de serviciu ale clădirilor, față de ipsosul alb atribuit regiunilor expuse. Piese de echipament stabil adaugă acestei diviziuni permanență. Patronii completează această armonie, angajînd pentru munca din regiunea ascunsă persoane cu atribute neplăcute vizual și plasînd persoanele care „fac impresie bună" în regiunile expuse. Rezerve de muncă grea, care nu impresionează pe nimeni, pot fi folosite nu numai pentru activitățile care trebuie ascunse de public, dar și pentru activitățile care pot fi ascunse, dar nu e nevoie. Așa cum spune Everett Hughes[1], angajaților de culoare li se poate acorda mai ușor decît celorlalți statutul de muncitori în fabricile americane dacă, așa cum e și

1. La un seminar, Universitatea din Chicago.

cazul farmaciștilor, pot fi ținuți departe de regiunile principale de operație ale fabricii. (Toate acestea implică un fel de selectare ecologică, bine cunoscută, dar puțin studiată.) Iar adesea ne așteptăm ca aceia care trudesc în culise să îndeplinească niște standarde tehnice, în timp ce aceia care muncesc în regiunea expusă să le împlinească pe cele expresive.

Decorurile și accesoriile fixe dintr-un loc unde se desfășoară de obicei o anume performare, ca și performerii și performarea care se dă de obicei acolo, fixează de obicei un fel de vrajă asupra locului respectiv; chiar și atunci cînd performarea obișnuită nu se desfășoară momentan în acel loc, locul reține o parte din caracterul său de regiune expusă. Astfel, o catedrală și o sală de cursuri dintr-o școală reții ceva din culoarea lor de zi cu zi chiar și atunci cînd sînt prezenți doar muncitorii care repară ceva, iar atunci cînd acești oameni nu se comportă reverențios față de locul respectiv cînd își fac treaba, ireverența lor tinde să aibă un caracter structurat, specific orientat spre ceea ce ar trebui, într-un anumit sens, să simtă acești oameni, dar nu o fac. Tot astfel, un loc anume poate fi identificat ca loc ascuns, unde nu este necesară menținerea unor standarde, pînă într-acolo încît preia identitatea regiunii ascunse. Colibele vînătorești și vestiarele din instituții de educație fizică pot servi ca ilustrări. Stațiunile de vară, de asemenea, par să fixeze un soi de permisivitate privind fața, permițînd unor oameni altminteri convenționali să apară pe străzile publice în costume pe care, în mod obișnuit, nu le-ar purta în prezența străinilor. De asemenea, zonele frecventate de infractori și chiar cartierele rău famate se dovedesc a fi locuri unde nu e recomandabil să susții că ești „cinstit". Un exemplu interesant al acestui fapt se spune că ar fi existat în Paris:

> În secolul al XVII-lea, prin urmare, ca să-ți însușești perfect argoul, era necesar nu numai să cerșești ca orice cerșetor obișnuit, dar și să ai dexteritatea hoților de buzunare și a hoților în general. Aceste arte puteau fi învățate în locurile ce serveau chiar întîlnirilor obișnuite ale drojdiei societății și care erau, în general, cunoscute sub numele de *Cours des Miracles*. Aceste case sau, mai degrabă, centre au fost numite astfel, dacă e să-l credem pe un scriitor din prima jumătate a secolului al XVII-lea, „pentru că vagabonzii... și alții, care toată ziua făceau pe infirmii, mutilații, bolnavii de hidropizie și-i asaltau

pe oameni cu toate felurile lor de boli, veneau acasă noaptea, cărînd sub braț un mușchi de vită, o bucată de carne de vițel sau o pulpă de berbec, neuitînd să aducă și o sticlă cu vin la cingătoare și, intrînd în curte, își aruncau cîrjele, își reluau mina sănătoasă și plină de pofte și, imitînd parcă anticele sărbători bahice, dansau tot felul de dansuri cu trofeele în mînă, în timp ce gazda prepara masa. Poate exista un *miracol* mai mare decît puteai vedea în curtea aceea, unde ologii mergeau drepți pe picioarele lor?"[1]

În regiuni ascunse de acest tip, chiar faptul că nu mai depui eforturi pentru crearea unui efect important dă tonul interacțiunii, conducîndu-i pe cei prezenți să se comporte de parcă s-ar trage de șireturi unul cu celălalt în toate problemele.

Cu toate acestea, deși există tendința ca o regiune să se identifice ca regiune expusă sau ascunsă a unei performări cu care este de regulă asociată, mai există și multe alte regiuni care funcționează la un anumit moment și într-un anumit sens ca regiuni expuse, iar într-un alt moment și într-un alt sens ca regiuni ascunse. Astfel, biroul unui reprezentant al executivului este cu siguranță regiune expusă, în sensul în care statutul lui în organizație este clar exprimat prin calitatea mobilei de birou. Și totuși, acesta este locul unde își poate scoate jacheta, își poate slăbi nodul de la cravată, poate ține la îndemînă o sticlă de băutură și se poate manifesta într-un mod prietenos și chiar gălăgios față de colegii săi de același rang din executiv.[2] De asemenea, o companie de afaceri, care folosește pentru corespondența cu oameni din afara firmei o hîrtie cu antet prezentabilă și frumos legată, poate urma acest sfat:

1. Paul LaCroix, *Manners, Custom, and Dress during the Middle Ages and during the Renaissance Period*, Chapman and Hall, London, 1876, p. 471.

2. Faptul că un mic birou privat poate fi transformat într-o regiune ascunsă, prin metoda convenabilă de a fi singurul stăpîn pe el, oferă un motiv pentru care stenografele preferă cîteodată să lucreze într-un birou privat, și nu într-o sală mare de birouri. Într-un astfel de birou imens, cei prezenți sînt probabil expuși, înaintea celor față de care trebuie păstrată o impresie de muncă pe bandă rulantă; într-un birou mic, pot fi abandonate pretenția de a munci și comportamenul decorativ, atunci cînd șeful iese din birou. Vezi Richard Rencke, „The Status Characteristics of Jobs in a Factory", lucrare de disertație nepublicată, Facultatea de Sociologie, Universitatea din Chicago, 1953, p. 53.

Hîrtia pentru corespondența internă este pregătită mai degrabă după principii economice decît după etichetă. Hîrtia ieftină, hîrtia colorată, șapirografată sau tipărită – merge orice atunci cînd „sîntem în familie".[1]

Și totuși, aceeași sursă de sfaturi ne va sugera unele limite ale acestei definiri de culise a situației:

Poate fi totuși practică și neinhibitoare și hîrtia personalizată pentru agenda de lucru, folosită de obicei pentru note mîzgălite în birou. O precauție: începătorii nu ar trebui să comande pe cont propriu asemenea blocnotesuri, oricît de convenabile ar fi ele. Ca și un covoraș pe podea sau un nume pe o ușă, blocnotesul personalizat este un simbol al unui anumit statut în unele birouri.[2]

În mod similar, într-o duminică dimineața, o întreagă gospodărie va folosi pereții din jurul casei, pentru a ascunde neglijența relaxantă din îmbrăcăminte și din îndeletnicîile casnice, extinzînd astfel la toate camerele informalitatea restrînsă de obicei doar la bucătărie și la dormitoare. Tot astfel, în cartierele americane burgheze, în timpul după-amiezelor, linia de demarcație dintre terenul de joacă al copiilor și casă poate fi definită drept culise de către mame, care trec prin dreptul ei îmbrăcate în blugi, în haine de casă și cu un minimum de machiaj sau cu o țigară bălăbănindu-li-se printre buze, în timp ce împing cărucioarele copiilor și discută deschis despre cumpărături cu vecinele lor. De asemenea, în cartierele muncitorești din Paris, dimineața devreme, femeile simt că au dreptul să-și extindă culisele și la circuitul de magazine învecinate și aleargă după lapte și pîine proaspătă, purtînd papuci de casă, halat de baie, plase de păr și nefiind deloc machiate. Se poate descoperi că, în marile orașe americane, modelele, îmbrăcate cu rochia în care vor fi fotografiate, se grăbesc grijulii, trecînd pe străzile orașului, ignorîndu-i aparent pe cei care le înconjoară; purtînd în mînă cutia pentru pălărie și o plasă pe cap care să le protejeze coafura, ele se poartă în așa fel încît să nu creeze nici un efect, dar nici să nu-și deranjeze ținuta în drumul spre clădirea în fața căreia va începe adevărata lor performare,

1. *Esquire Etiquette*, p. 65.
2. *Ibid.*, p. 65.

cea fotografiată. În plus, o regiune stabilită în totalitate ca regiune expusă, pentru performarea obișnuită a unei anumite rutine, funcționează adesea ca regiune ascunsă înainte și după fiecare performare, căci, în asemenea momente, anexele fixate cu caracter permanent pot trece prin reparații, restaurări și rearanjamente sau performerii pot ține repetiții finale, cu costume. Ca să înțelegem acest lucru, este suficient să aruncăm o privire într-un restaurant, într-un magazin sau în casa cuiva, cu cîteva minute înainte ca aceste locuri să fie deschise pentru o nouă zi. În general, vorbind de regiunile expuse și de cele ascunse, noi vorbim din punctul de vedere al unei anume performări și vorbim despre funcția pe care locul se întîmplă să o servească în acel moment pentru performarea dată.

Am sugerat că persoanele care cooperează în vederea regizării unei performări de echipă tind să se afle într-o relație familiară una cu cealaltă. Această familiaritate se exprimă numai atunci cînd publicul nu este prezent, ea fiind purtătoarea unei impresii despre sine și despre colegul de echipă care este, de obicei, nepotrivită cu impresia susținută în fața publicului. De vreme ce regiunile ascunse se situează, în mod tipic, dincolo de limitele accesibile membrilor publicului, în acest spațiu ne putem aștepta ca familiaritatea reciprocă să determine tonul relațiilor sociale. La fel, în regiunea expusă, ne vom aștepta să predomine un ton formal.

În toată societatea occidentală, există tendința de a folosi un limbaj informal sau de culise și un altul, în ocaziile cînd se prezintă performarea respectivă. Limbajul de culise constă în chemarea reciprocă pe numele mic, în luarea deciziilor împreună, în caracterul neoficial, remarcile sexuale fără perdea, apucături, fumatul, îmbrăcămintea sport, informală, pozițiile „neglijente" de stat jos și diversele posturi de stat în picioare, folosirea dialectelor și a discursului suburban, mormăiala și urletele, agresivitatea jucăușă și „glumele", lipsa de considerație pentru ceilalți în acte minore, dar potențial simbolice, implicări minore ale eului, cum sînt fredonarea, fluieratul, mestecatul, ciugulitul, rîgîiala și eliminarea de gaze. Limbajul comportamentului de scenă poate fi considerat ca absența (și, în unele cazuri, chiar reversul) acestor lucruri.

În general, în acest caz, comportamentul de culise este cel care permite acte minore, ce pot fi ușor luate ca simboluri ale intimității și ale lipsei de respect față de ceilalți prezenți și față de regiunea respectivă, în timp ce comportamentul din regiunea expusă este unul care nu permite astfel de gesturi potențial ofensive. Se poate observa că manifestarea de culise are ceea ce psihologii numesc un caracter „regresiv". Întrebarea este dacă culisele dau individului posibilitatea de a regresa sau dacă regresiunea, în sens clinic, este chiar comportamentul de culise invocat în ocazii neadecvate, pe motive care nu sînt aprobate social.

Invocînd stilul de culise, indivizii pot transforma orice regiune în culise. Astfel, descoperim că, în multe instituții sociale, performerii își apropriază o secțiune a regiunii expuse și, acționînd acolo într-un mod familiar, ei o despart simbolic de restul regiunii. De pildă, în unele restaurante din America, în special în cele numite „intime", personalul își face un mic sediu în separeul aflat cel mai departe de ușă sau cel mai apropiat de bucătărie și acolo se comportă, cel puțin în unele aspecte, ca și cînd s-ar afla în culise. La fel, la zborurile de seară neaglomerate, după ce și-au îndeplinit obligațiile inițiale, stewardesele se așază pe locurile din spate, schimbîndu-și pantofii regulamentari cu niște papuci ușori, aprinzîndu-și o țigară și creîndu-și acolo un cerc tăcut de relaxare în afara serviciului, ajungînd uneori chiar pînă la a-i include și pe singurul sau pe cei doi pasageri mai apropiați.

Mai important este că nimeni nu trebuie să se aștepte ca situațiile concrete să ofere exemple pure de comportament informal sau formal, deși există, de obicei, o tendință de a conduce definirea situației către una din aceste două direcții. Nu vom descoperi noi aceste cazuri pure, pentru că, într-un spectacol, colegii de echipă pot fi performeri într-o măsură diferită, iar într-un alt spectacol se vor constitui într-un public, după cum performerii și publicul unui spectacol pot fi, într-o anumită măsură, oricît de mică, colegi de echipă prin raportare la un alt spectacol. Astfel, într-o situație concretă, ne putem aștepta la o predominanță a unui stil sau a celuilalt, cu unele sentimente de vinovăție sau dubiu privind combinarea sau echilibrul realizat între cele două stiluri.

Am vrea să subliniem faptul că activitatea dintr-o situație concretă este întotdeauna un compromis între stilurile formal și informal. Vom cita trei limitări comune ale informalității culiselor. Primul caz este cînd publicul nu este prezent, iar fiecare membru ale echipei vrea să susțină impresia că se poate avea încredere în el în privința secretelor echipei și că nu-și va juca prost rolul în prezența publicului. Deși fiecare membru al echipei ar vrea ca publicul să-l considere un personaj de seamă, el vrea totuși, în același timp, ca echipa să-l considere un performer loial, disciplinat. În al doilea rînd, există deseori momente în culise cînd performerii trebuie să-și susțină unul altuia moralul și să mențină impresia că spectacolul care urmează a fi prezentat se va desfășura bine sau că spectacolul tocmai prezentat nu a decurs chiar așa de rău. În al treilea rînd, dacă echipa conține reprezentanți ai unor diviziuni sociale fundamentale, cum ar fi diferite sectoare de vîrstă, diferite grupuri etnice etc., atunci în libertatea activității de culise predomină unele limite discreționare. În acest caz, nu e nici un dubiu, cea mai importantă diviziune este cea sexuală, căci nu pare să existe nici o societate în care membrii celor două sexe, oricît de apropiați ar fi ei, să nu susțină unul în fața celuilalt anumite aparențe. În America, de pildă, aflăm următoarele lucruri despre porturile de pe Coasta de Vest:

> În relațiile lor obișnuite cu muncitoarele, cei mai mulți bărbați dovedeau curtoazie și erau chiar galanți. Întrucît femeile pătrundeau pe coca vaselor și în cabinele mai îndepărtate ale portului, bărbații scoteau binevoitori de pe pereți galeriile de nuduri și de afișe pornografice și le ascundeau în bezna cabinei de unelte. Ca o politețe față de prezența „doamnelor", manierele erau îmbunătățite, fețele erau bărbierite mai des, iar tonul vocilor mai coborît. Tabuul împotriva indecențelor limbajului în auzul urechilor femeiești era mult prea puternic ca să mai fie amuzant, mai ales cînd femeile însele dădeau frecvent dovezi că acele cuvinte interzise nu le erau nici necunoscute, și nici nu le deranjau. Totuși, am văzut adesea bărbați care voiau să folosească un limbaj dur, în situații justificate, înroșindu-se de jenă și coborînd vocile într-un mormăit, în momentul cînd deveneau conștienți de o prezență feminină. În pauza de prînz a bărbaților și a femeilor, ca și în discuțiile angajate ocazional într-un moment de pauză, în tot ce aparținea contactelor sociale familiare și chiar și prin împrejurimile familiare ale porturilor, bărbații păstrau aproape intact modelul de comportament pe care-l practicau și la domicilii: respectul pentru soția decentă și pentru buna mamă, prietenia circumspectă cu sora și chiar afecțiunea protectoare pentru fiica lipsită de experiență a familiei.[1]

Chesterfield face o sugestie similară despre o altă societate:

> În companiile mixte, cu egalii tăi (căci, în companiile mixte, toți oamenii sînt într-o anumită măsură egali) îți sînt permise o mai mare tihnă și libertate: dar acestea au și ele limitele lor de *bienséance*. Este necesar un anumit respect social; poți începe modest o conversație, avînd mare grijă *de ne jamais parler de cordes dans la maison d'un pendu*. Cuvintele tale, gesturile și atitudinile au un grad mai mare de libertate, deși în nici un caz unul nelimitat. Poți să-ți ții mîinile în buzunare, să prizezi tutun, să stai jos sau în picioare, să te plimbi uneori, după cum îți place; dar nu cred că ți s-ar părea foarte *bienséant* să fluieri, să-ți pui pălăria, să-ți mai dai drumul la jartiere sau la catarame, să te întinzi pe canapea, să mergi la culcare sau să te plimbi cu scaunul. Acestea sînt neglijențe și libertăți pe care cineva și le poate lua doar cînd este singur; ele sînt injurioase pentru superiori, șocante și ofensatoare pentru egali, brutale și insultătoare pentru inferiori.[2]

Datele lui Kinsey asupra limitelor privind tabuurile nudității între soț și soție, în special în generația mai vîrstnică a clasei muncitoare americane, ne informează asupra aceluiași punct de vedere.[3] Pudoarea, desigur, nu este singurul factor care operează aici. Astfel, două femei care ne-au informat despre insula Shetland pretindeau că vor purta mereu o cămașă de noapte și după consumarea iminentelor lor mariaje – nu din cauza pudorii, ci pentru că siluetele lor erau prea departe de ceea ce considerau a fi idealul urban modern. Ele ne-au putut indica doar pe una sau două dintre prietenele lor, despre care au pretins că nu ar avea nevoie de această delicatețe; presupunem că o scădere bruscă în greutate le-ar fi putut diminua și lor pudoarea.

Spunînd că performerii acționează într-un mod relativ informal, familiar și relaxat atunci cînd se află în culise și că sînt puși în gardă atunci cînd fac o performare, nu ar trebui să presupunem că lucrurile interpersonale plăcute din viață – curtoazia, căldura,

1. Archibald, *op. cit.*, pp. 16-17.
2. *Letters of Lord Chesterfield to His Son*, Everyman's ed., Dutton, New York, 1929, p. 239.
3. Alfred C. Kinsey, Wardell B. Pomeroy și Clyde E. Martin, *Sexual Behavior in the Human Male*, Saunders, Philadelphia, 1948, pp. 366-367.

generozitatea și plăcerea companiei altora – sînt întotdeauna rezervate celor aflați în culise, iar suspiciunile, snobismul și expunerea autorității, activității din regiunea expusă. Adesea, se pare că oricît entuziasm și viu interes avem la dispoziție, îl rezervăm acelora în fața cărora punem în scenă un spectacol și că cel mai sigur semn de solidaritate de culise este să-ți permiți să aluneci într-o stare nesociabilă, de iritabilitate tăcută, ursuză.

Este interesant de observat că, în timp ce fiecare echipă se află în poziția de a aprecia aspectele dezagreabile, „neperformante" ale propriului comportament de culise, este puțin probabil să fie și în poziția de a ajunge la o concluzie similară despre echipele cu care interacționează. Cînd elevii părăsesc sala de clasă și merg afară într-o pauză de familiaritate și de comportament mai puțin civilizat, de cele mai multe ori nu înțeleg că și profesorii lor s-au retras în „cancelarie" ca să înjure și să fumeze, într-o pauză asemănătoare, dedicată comportamentului lor de culise. Știm, desigur, că o echipă cu doar un membru poate avea o imagine foarte întunecată despre sine și că nu puțini psihoterapeuți găsesc de lucru în eliberarea de această vină, făcîndu-și o meserie din a povesti faptele legate de viața altor oameni. În spatele acestor descoperiri despre sine însuși și a iluziilor despre ceilalți, se află una dintre dinamicile importante și din dezamăgirile provocate de mobilitatea socială, fie că este vorba de o mobilitate ascendentă, descendentă sau de o parte și de alta. Încercînd să scape din lumea cu două fețe a comportamentului de regiune expusă și ascunsă, indivizii pot crede că, în noua poziție la care încearcă să ajungă, ei vor fi personajul proiectat de cei aflați deja în acea poziție și nu în același timp și un performer. Cînd ajung acolo, descoperă că noua lor situație prezintă asemănări neașteptate cu cea veche; ambele implică o prezentare a feței înaintea unui public și ambele îl implică pe cel care prezintă în afacerea subterană, plină de flecăreli, a regizării unui spectacol.

Se crede uneori că familiaritatea grosolană este doar o chestiune culturală, o caracteristică, să zicem, a claselor muncitoare, iar că cei de rang înalt nu se comportă în asemenea fel. Există ideea că persoanele de rang înalt tind să opereze în echipe mici și să petreacă o mare parte a zilei lor angajîndu-se în performări

verbale, în timp ce oamenii din clasa muncitoare au tendința de a fi membri ai unor echipe largi, petrecînd cea mai mare parte a zilei lor în culise sau în performări tăcute. Astfel, cu cît e mai înalt locul cuiva în piramida statuturilor sociale, cu atît mai mic este numărul de persoane cu care poate fi familiar, cu atît mai puțin timpul pe care-l petrece în culise și cu atît mai probabil este să i se ceară să fie atît politicos, cît și adecvat situației. Totuși, cînd este cazul și într-o companie potrivită, unii performeri „sacri" vor acționa, și li se va cere să acționeze, într-un mod foarte popular. Din rațiuni numerice și strategice, este probabil să aflăm că muncitorii cu ziua sînt cei care folosesc o atitudine de culise, fiind improbabil să descoperim că și domnii o folosesc pe aceeași. Un caz interesant care limitează adevărul acestei situații se găsește la șefii de stat, care nu au colegi de echipă. Uneori, în momente de recreere, acești indivizi recurg la un grup de prieteni intimi, cărora le acordă rangul curtenitor de colegi de echipă, aceasta constituind o situație în care se aplică funcția „prieten intim", discutată anterior. Apropiații de la curte umplu adesea acest gol, după cum ilustrează Ponsonby în descrierea vizitei regelui Edward la Curtea daneză, în 1904:

> Cina consta din mai multe feluri de mîncare și multe vinuri și dura, de obicei, o oră și jumătate. Apoi mergeam în șir, la braț, în salon, unde, din nou, regele Danemarcei și întreaga familie regală daneză se așezau în cerc în jurul camerei. La ora opt, ne retrăgeam în camerele noastre ca să fumăm, dar, cum suita daneză ne însoțea, conversația se limita la întrebări politicoase despre obiceiurile celor două țări. La ora nouă, ne reîntorceam în salon, unde jucam cărți, în general Loo, dar fără să punem mize.
>
> La ora zece, se îndurau să ne elibereze și ni se permitea să mergem în camerele noastre. Aceste seri erau o mare încercare pentru toată lumea, dar Regele se comporta ca un înger, jucînd pe cîștiguri foarte mici whist, care la vremea aceea era foarte demodat. Totuși, după o săptămînă, el a stabilit să se joace bridge, dar numai după ce se retrăgea la culcare regele Danemarcei. Iar noi ne făceam programul obișnuit pînă la ora zece, după care prințul Demidoff din delegația rusă venea în camerele regelui și juca bridge cu regele, cu Seymour Fortescue și cu mine, pe cîștiguri destul de mari. Am continuat astfel pînă la sfîrșitul vizitei și era o plăcere să ne relaxăm în acest mod, după atitudinea rece a Curții Daneze.[1]

1. Ponsonby, *op. cit.*, p. 269.

Trebuie menționat și un ultim lucru despre relațiile de culise. Cînd spunem că persoanele care cooperează în prezentarea unei performări pot arăta familiaritate una față de cealaltă, atunci cînd nu se află în prezența publicului, trebuie să admitem că cineva se poate obișnui atît de bine cu activitatea sa din regiunea expusă (și cu personajul acestei regiuni), încît va fi necesar să se relaxeze din această poziție, ca o performare în sine. Altcineva s-ar putea simți obligat, atunci cînd se află în culise, să iasă din personaj într-un mod familiar, iar acest lucru poate fi mult mai teatral decît performarea în sine, după care se presupune că trebuie să se relaxeze.

În acest capitol, am vorbit despre utilitatea controlului asupra culiselor și despre necazurile dramaturgice apărute atunci cînd acest control nu poate fi exercitat. Să luăm acum în considerare problema accesului de control către regiunea expusă, dar, ca să facem acest lucru, este necesar să extindem puțin cadrul originar de referință.

Au fost luate în considerare două tipuri de regiuni limitate: regiuni expuse, unde se află sau se poate afla în desfășurare o anume performare, și regiuni ascunse, unde are loc o acțiune legată de performare, dar nepotrivită cu aparențele cultivate de aceasta. Ni se pare necesar să mai adăugăm o a treia regiune, una reziduală, însumînd toate locurile diferite de cele două deja identificate. O astfel de regiune ar putea fi numită „exteriorul" („*the outside*"). Ideea unei regiuni exterioare, care nu este nici expusă, nici ascunsă prin raportare la o performare anume, se conformează noțiunii noastre de bun-simț privitoare la instituțiile sociale, căci, atunci cînd privim cele mai multe clădiri, descoperim în interiorul lor camere, de obicei sau doar temporar folosite și ca regiuni expuse, și ca regiuni ascunse și vedem că pereții exteriori ai clădirii despart ambele tipuri de camere de lumea exterioară. Pe acei indivizi care se află în exteriorul instituției îi putem numi „intruși" („*outsiders*").

Deși noțiunea de „exterior" este clară, dacă nu este folosită cum trebuie, ea ne poate induce în eroare sau ne poate stîrni confuzia, căci, conducînd considerațiile de la regiunea expusă sau de la cea ascunsă către regiunea exterioară, avem tendința să ne schimbăm punctul de referință de la o performare la alta. Dată

fiind o anume performare în curs de desfășurare, luată ca punct de referință, cei care se vor situa în exterior vor fi persoane pentru care performerii, în fapt sau doar potențial, pun în scenă un spectacol, dar un spectacol (așa cum vom vedea) diferit sau întru totul prea asemănător cu cel care se află în desfășurare. Cînd intrușii intră în mod neașteptat în regiunea expusă sau în cea ascunsă a unei anumite performări în desfășurare, consecința prezenței lor inoportune poate fi cel mai adesea excelent studiată nu în sensul efectelor pe care le are asupra performării în sine, cît mai degrabă în efectele asupra unei performări diferite, adică a aceleia pe care performerii sau publicul ar prezenta-o în mod obișnuit în fața intrușilor, într-un moment și într-un loc cînd aceștia ar constitui un public anticipat.

Se mai impun și alte tipuri de scrupule conceptuale. Pereții care despart regiunile expuse și pe cele ascunse de exterior au în mod evident o funcție în performarea pusă în scenă și prezentată în aceste regiuni, dar decorațiunile exterioare ale clădirii trebuie în parte văzute și ca aspect al unui alt spectacol; și, cîteodată, contribuția spectacolului poate fi cea mai importantă. Astfel, despre casele din satul englezesc, aflăm următoarele:

> Tipul de material de draperii găsit la ferestrele celor mai multe case de țară varia direct proporțional cu vizibilitatea generală a fiecărei ferestre. Cele mai „bune" perdele erau de găsit acolo unde puteau fi cel mai bine văzute și erau de departe superioare celor de la ferestrele ascunse publicului. Mai mult, se obișnuia ca acel tip de material cu un imprimeu doar pe o parte să fie folosit în așa fel încît imprimeul să fie în afară. Această folosire a celui mai „modern" și mai scump material, pentru a fi văzut în ce are el mai avantajos, este o strategie tipică de a cîștiga prestigiu.[1]

În primul capitol al acestui studiu, spuneam că performerii tind să dea impresia sau tind să nu contrazică impresia că rolul pe care îl joacă ei este cel mai important și că atributele pe care și le arogă sau care le sînt atribuite sînt atributele lor esențiale și cele mai caracteristice. Cînd indivizii sînt martorii unui spectacol care nu le era destinat, ei pot fi ușor deziluzionați de acest spectacol,

1. W. M. Williams, *The Sociology of an English Village*, Routledge and Kegan Paul, London, 1956, p. 112.

dar și de spectacolul care le era destinat. Și performerul poate deveni confuz, după cum sugerează Kenneth Burke:

> Noi sîntem toți, în răspunsurile noastre fragmentate, ca omul acela care era tiran la birou și un amărît în familie sau ca muzicianul care are ceva de spus în arta sa, dar este total depersonalizat în relațiile umane. Asemenea disocieri devin dificile cînd încercăm să unim aceste fragmente (deoarece, dacă omul acela tiran în birou și papă-lapte acasă ar trebui să-și angajeze brusc nevasta sau copiii, el ar descoperi ce inadecvate sînt procedeele sale disociative și s-ar trezi uimit și chinuit).[1]

Aceste probleme devin în mod special acute cînd unul dintre spectacolele individului depinde de un cadru scenic minuțios. De aici deziluzia implicită din discuția lui Herman Melville, despre căpitanul navei sale, care nu-l „vedea" niciodată de cîte ori se întîlneau la bordul navei, dar care a devenit afabil cînd, după expirarea serviciului lui Melville, s-au întîlnit din întîmplare la o petrecere din Washington:

> Deși comandorul nu mi se adresase niciodată – de altfel, nici eu lui – în tot timpul călătoriei, la balul acela am devenit amîndoi grozav de vorbăreți; și am băgat de seamă că, în mulțimea demnitarilor străini și a magnaților veniți din toate colțurile Americii, comandorul nu mai părea atît de solemn ca atunci cînd stătea rezemat, solitar, de balustrada punții de comandă a fregatei. Întocmai ca mulți alți domni, era tratat cu cel mai mare respect și apărea în lumina cea mai bună la el acasă, adică pe bordul fregatei.[2]

Soluția la această problemă este ca performerul să-și selecteze publicurile în așa fel încît indivizii care sînt martorii unuia dintre rolurile sale să nu fie și martorii unui alt rol. Astfel, unii preoți canadieni francezi nu vor să ducă o viață atît de strictă încît să nu poată merge la plajă cu prietenii, dar consideră că e preferabil să meargă la înot cu persoane care nu fac parte dintre enoriașii lor, de vreme ce familiaritatea cerută pe plajă este incompatibilă cu distanța și respectul cerute în parohie. Controlul regiunii expuse

1. Kenneth Burke, *Permanence and Change*, New Republic, Inc., New York, 1953, f.n., p. 309.

2. Herman Melville, *Cojocelul alb sau lumea pe un vas de război*, Editura Minerva, București, 1976, traducere de Petre Solomon, vol. II, p. 121.

este o măsură a scindării publicului. Incapacitatea de a menține acest control îl pune pe performer în poziția de a nu ști ce personaj trebuie să proiecteze de la un moment la altul, făcînd dificil pentru el să repurteze un succes dramaturgic în oricare dintre aceste momente. Nu este greu să-l înțelegi pe farmacistul care face pe vînzătorul sau pe muncitorul cu mîini murdare în fața unui client cu o rețetă în mînă, în timp ce, în momentul imediat următor, el își proiectează pe chip poza demnă, dezinteresată, medicală, de specialist nepătat, în fața cuiva care se întîmplă să vrea un timbru de trei cenți sau o înghețată de ciocolată cu napolitană.[1]

Este clar că, așa cum este util pentru performer să excludă din public persoane care-l văd într-o altă prezentare, și încă una nepotrivită, este la fel de util pentru el să-i excludă din public și pe aceia în fața cărora a performat în trecut un spectacol nepotrivit cu cel prezent. Persoane foarte mobile social, în sus sau în jos, realizează acest lucru excelent, asigurîndu-se că părăsesc locul lor de origine. Și, așa cum este convenabil să joci diferite rutine în fața a diferite persoane, este la fel de importantă și separarea diferitelor publicuri prezente la aceeași rutină, fiind singurul mod în care fiecare public va simți că, în pofida faptului că mai există și alte publicuri destinate aceleiași rutine, nici unul nu obține o prezentare mai reușită decît a lui. Aici, controlul regiunii expuse se dovedește iarăși important.

Prin programarea adecvată a performărilor, este posibil ca un om nu numai să-și țină publicurile la depărtare unul de celălalt (apărînd în fața lor în diferite regiuni expuse sau, secvențial, în aceeași regiune), dar și să-și permită cîteva momente de relaxare între performări, atît cît să se elibereze fizic și psihologic de o față personală, înainte de a o prelua pe alta. Totuși, cîteodată apar probleme, în acele instituții sociale unde aceiași sau diferiți membri ai echipei trebuie să se descurce cu diferite publicuri în același timp. Dacă diversele publicuri ajung la distanță apropiată unul față de celălalt, va fi greu de menținut impresia că i se acordă fiecăruia servicii unice și speciale. Astfel, dacă gazda dorește să acorde fiecăruia dintre oaspeții ei un salut special plin de căldură,

1. Vezi Weinlein, *op. cit.*, pp. 147-148.

la venire și la plecare – o performare diferită, de fapt, pentru fiecare – atunci ea va trebui să aranjeze acest lucru într-o anticameră separată de camera unde se află ceilalți oaspeți. În mod similar, în cazurile în care unei firme de pompe funebre i se cere să conducă două servicii în aceeași zi, va fi necesar să împartă cele două publicuri în firmă în așa fel încît drumurile lor să nu se încrucișeze, ca să nu le distrugă sentimentul că locuința funerară este un cămin departe de casă. De asemenea, în magazinele de mobilă, un vînzător de mobilă care îl „poartă" pe client de la un set de mobilă la unul și mai scump trebuie să fie atent să protejeze urechile clientului său de cuvintele celuilalt vînzător, care poate își plimbă clientul de la un set de mobilă mai ieftin la acela de care primul vînzător încearcă să-l îndepărteze pe clientul său; în asemenea momente, setul pe care un vînzător îl discreditează va fi cel pe care altul îl laudă.[1] Desigur, dacă cele două publicuri sînt despărțite de pereți, performerul poate menține impresiile cultivate, mișcîndu-se rapid de la o regiune la alta. Această strategie de scenă, posibilă dacă există două camere de primire, este din ce în ce mai populară printre dentiștii și doctorii americani.

Cînd separarea publicurilor eșuează și se întîmplă ca un intrus să intervină neprevăzut în performare, apar probleme dificile în gestionarea impresiilor. Pot fi menționate două tehnici acceptabile pentru a rezolva aceste probleme. Mai întîi, tuturor celor prezenți deja în public li se poate acorda brusc, iar ei să accepte, un statut temporar de culise, alăturîndu-se în secret performerului, prin adoptarea bruscă a unei atitudini potrivite situației, fără ca vizitatorul inopinat să observe acest lucru. Astfel, un soț și o soție, aflați în mijlocul certurilor lor obișnuite și puși brusc în fața unui oaspete pe care abia îl cunosc, își vor lăsa deoparte certurile intime și se vor acompania unul pe celălalt într-o relație aproape la fel de distantă și de prietenoasă în același timp ca și cea arborată în cazul unei sosiri neașteptate. Relațiile, ca și tipurile de conversație, care nu se pot împărtăși în trei, vor fi lăsate deoparte. În general atunci, dacă vrea ca noul venit să fie tratat în modul în

1. Vezi Louise Conant, „The Borax House", *The American Mercury*, XVII, p. 172.

care a fost obișnuit, performerul trebuie să schimbe rapid performarea pe care o susținea cu una pe care o consideră noul venit corespunzătoare. Rareori se poate face acest lucru suficient de natural încît să se păstreze iluzia noului venit că spectacolul brusc pus în scenă este manifestarea naturală a performerului. Și, chiar dacă acest lucru se realizează cumva, publicul deja prezent va simți probabil că ceea ce luaseră ei drept eul esențial al performerului pînă în acel moment nu era atît de esențial.

Am sugerat că o intruziune poate fi rezolvată făcîndu-i pe cei prezenți să admită o nouă definire a situației, în care să poată fi încorporat și noul venit. Un al doilea mod de a rezolva această problemă este acela de a-i acorda noului venit o primire vizibil ca pentru cineva care ar fi trebuit să fie acolo de mult. Același spectacol, mai mult sau mai puțin, își continuă astfel cursul, dar este făcut în așa fel încît să-l includă și pe noul venit. Astfel, cînd un individ face o vizită neașteptată prietenilor săi și îi găsește dînd o petrecere, el este de obicei primit gălăgios și convins să rămînă. Dacă primirea nu ar fi entuziastă, descoperirea lui că a fost exclus ar putea discredita fața de prietenie și de afecțiune care s-a realizat între el și gazde în alte ocazii.

Totuși, în mod obișnuit, nici una dintre aceste tehnici nu pare să fie eficientă. De obicei, cînd în regiunea expusă pătrund intruși, performerii au tendința de a începe performarea pe care o realizează pentru aceștia într-un alt moment sau într-un alt loc, și această promptitudine bruscă de a acționa într-un anumit fel creează un momnet de confuzie în linia de acțiune în care sînt deja angajați performerii. Ei se vor trezi temporar disputați între două realități posibile și, pînă cînd se pot lansa și primi semnale, membrii echipei ar putea să rămînă fără nici un indiciu privind linia pe care trebuie să o urmeze. Va rezulta aproape cu siguranță stinghereală. În astfel de împrejurări, este de înțeles că intrusului poate să nu i se acorde nici unul dintre tratamentele de acomodare menționate anterior, ci poate mai degrabă să fie tratat de parcă nu ar fi acolo sau să i se ceară nepoliticos să stea deoparte.

CAPITOLUL IV

Roluri discrepante

Unul dintre obiectivele generale ale oricărei echipe este acela de a întreține definiția situației pe care o creează performarea ei. Acest lucru presupune supra-comunicarea anumitor aspecte și sub-comunicarea altora. Ținînd cont de faptul că realitatea pusă în scenă printr-o performare este fragilă și reclamă o coerență expresivă, se întîmplă să existe aspecte care – o dată ce este atrasă atenția asupra lor în timpul unei performări – pot discredita, compromite sau face inutilă impresia pe care performarea o produce. Aceste aspecte pot fi considerate ca furnizînd „informație distructivă" („*destructive information*"). O problemă fundamentală a multor performări este, deci, cea a controlului informației; publicul trebuie împiedicat să primească informații distructive cu privire la situația care îi este definită. Cu alte cuvinte, o echipă trebuie să fie capabilă să-și păstreze și să facă astfel încît să îi fie păstrate secretele.

Înainte de a continua, ar trebui să adăugăm cîteva lucruri referitoare la tipurile de secrete, deoarece dezvăluirea lor poate

pune în pericol în diverse moduri o performare. Tipurile sugerate se vor baza pe funcția pe care o performează secretul și pe legătura dintre secret și concepția celorlalți despre cel care deține secretul; vom porni de la premisa că orice secret se poate circumscrie mai multor astfel de tipuri.

În primul rînd, avem ceea ce se cheamă uneori secrete „întunecate". Acestea constau în informații legate de o echipă, informații pe care aceasta le cunoaște și le ascunde și care sînt incompatibile cu imaginea de sine pe care echipa încearcă să o cultive în fața publicului său. Secretele întunecate sînt, firește, de două ori secrete: o dată pentru că sînt tăinuite (față de exterior), apoi pentru că n-au fost mărturisite deschis (în interiorul echipei). Secretele întunecate au fost luate în discuție și în primul capitol, în secțiunea „Denaturarea".

În al doilea rînd, există secretele ce pot fi numite secrete „strategice". Acestea se referă la acele intenții și capacități ale unei echipe care sînt ascunse publicului pentru a împiedica adaptarea eficientă a acestuia la starea de lucruri pe care echipa urmărește să o producă. Secretele strategice sînt acele secrete de care se folosesc lumea afacerilor și armatele pentru a plănui acțiuni ulterioare împotriva adversarilor. Atîta timp cît o echipă nu se preface a fi acel gen de echipă care nu deține secrete strategice, secretele ei strategice nu trebuie să fie neapărat unele întunecate. Totuși, trebuie spus că, și atunci cînd secretele strategice ale unei echipe nu sînt întunecate, dezvăluirea sau descoperirea lor perturbă performarea echipei, deoarece, pe neașteptate, devine inutil și ridicol ca aceasta să mai mențină grija, reticența și studiata ambiguitate de acțiune necesare înainte de dezvăluirea secretelor sale. Mai poate fi adăugat că secretele care sînt exclusiv strategice vor fi dezvăluite în cele din urmă, de echipă, mai ales atunci cînd acțiunea bazată pe pregătirile secrete s-a consumat, în timp ce secretele întunecate pot face obiectul unui efort de tăinuire definitivă. De asemenea, se mai poate constata că de multe ori informația este ascunsă nu datorită importanței ei strategice efective, ci datorită faptului că s-ar putea să capete o astfel de importanță ulterior.

În al treilea rînd, întîlnim ceea ce am putea numi secrete „interne". Acestea sînt cele care îl marchează pe posesorul lor ca fiind membru al unui grup și cele care ajută grupul să se simtă separat și diferit de indivizii care nu sînt „în cunoștință de cauză"[1]. Secretele interne conferă distanței sociale resimțite subiectiv un conținut intelectual obiectiv. Într-o instituție socială, aproape orice informație are ceva din această funcție de excludere și se poate considera că nu privește pe nimeni din exterior.

Secretele interne pot avea o importanță strategică redusă și pot să nu fie foarte întunecate. În acest caz, descoperirea sau dezvăluirea accidentală a unor astfel de secrete nu perturbă radical performarea echipei; performerii nu trebuie decît să-și deplaseze apetitul pentru secret către altceva. Desigur, secretele strategice și/sau întunecate servesc de minune ca secrete interne și constatăm, de fapt, că dimensiunea strategică și întunecată a secretelor este adesea exagerată tocmai din acest motiv. Este interesant de observat că liderii unui grup social se confruntă cîteodată cu o dilemă în ceea ce privește secretele strategice importante. Membrii grupului cărora nu li se împărtășește secretul se vor simți excluși și ofensați atunci cînd secretul va fi dezvăluit într-un final; pe de altă parte, cu cît numărul de persoane cărora li se împărtășește secretul este mai mare, cu atît probabilitatea dezvăluirii intenționate sau neintenționate a acestuia crește.

Măsura în care o echipă are cunoștință de secretele alteia ne oferă alte două tipuri de secrete. În primul intră ceea ce am putea numi secrete „încredințate". Acestea sînt cele pe care posesorul lor este obligat să le păstreze datorită relației pe care o întreține cu echipa la care se referă secretul. Dacă un individ căruia i se încredințează un secret este persoana care pretinde a fi, atunci el trebuie să păstreze secretul, chiar dacă nu-l privește personal. Astfel, de pildă, atunci cînd un avocat dezvăluie incorectitudinile clienților săi, sînt amenințate două performări: spectacolul unei imagini inocente pe care clientul îl joacă la tribunal și

1. *Cf.* discuția lui Reisman asupra „informatorului din interior", *op. cit.*, pp. 199-209.

spectacolul unui individ demn de încredere pe care-l joacă avocatul față de clienții săi. De asemenea, secretele strategice ale unei echipe, chiar dacă sînt sau nu întunecate, au toate șansele să fie secretele încredințate ale membrilor echipei, deoarece e de presupus că fiecare membru al echipei se prezintă pe sine în fața coechipierilor săi ca pe o persoană loială echipei.

Al doilea tip de informație despre secretele altora poate fi denumit „liberă". Un secret liber este secretul altcuiva, pe care știi că-l poți dezvălui fără a-ți discredita imaginea de sine pe care o pui în scenă. O persoană poate ajunge să dețină secrete libere printr-o descoperire, printr-o dezvăluire involuntară, printr-o mărturisire indiscretă, prin colportaj etc. În general, se constată că secretele libere sau încredințate ale unei echipe pot fi secretele întunecate sau strategice ale altei echipe și, prin urmare, o echipă ale cărei secrete vitale sînt deținute de către alții va încerca să-i oblige pe posesorii acestora să le trateze ca pe niște secrete care le sînt încredințate, și nu ca pe unele libere.

Acest capitol se va opri asupra tipologiei persoanelor care ajung să afle despre secretele unei echipe și asupra avantajelor și pericolelor ce decurg din poziția lor privilegiată. Înainte de a continua, trebuie totuși subliniat că nu orice informație distructivă poate fi regăsită în secrete, iar controlul informațiilor presupune mai mult decît păstrarea secretelor. De pildă, se pare că există aspecte legate de aproape orice performare care sînt incompatibile cu imaginea creată de aceasta, dar care n-au fost adunate și organizate de nimeni într-o formă utilizabilă. Astfel, un ziar sindical poate avea atît de puțini cititori încît redactorul-șef, de frică să nu-și piardă locul de muncă, să refuze efectuarea unei anchete profesioniste asupra segmentului de cititori, asigurîndu-se astfel că nici el, nici altcineva nu va ajunge să dețină dovada presupusei ineficiențe a muncii sale.[1] Acestea sînt secrete latente, și problemele păstrării secretelor sînt destul de diferite de problemele menținerii în stare latentă a secretelor latente. Un alt exemplu de informație distructivă care nu este conținută în secrete îl constituie de pildă

1. Caz relatat în Wilensky, *op. cit.*, cap. VII.

evenimentele cum ar fi incidentele involuntare la care ne-am referit anterior. Aceste evenimente introduc o informație – o definiție a situației – care este incompatibilă cu ceea ce proiectează performerii, dar ele nu constituie secrete. Evitarea unor astfel de evenimente neadecvate din punct de vedere expresiv este tot un tip de control al informației, dar nu va fi luat în discuție în capitolul de față.

Luînd o anumită performare ca punct de referință, am distins după criteriul funcției trei roluri esențiale: aceia care performează, aceia pentru care se performează și intrușii care nici nu performează, nici nu asistă la spectacol. Aceste roluri esențiale mai pot fi deduse și pornind de la informațiile pe care le dețin în mod obișnuit cei care le performează. Performerii sînt conștienți de impresia pe care o creează și de obicei dețin și o informație distructivă despre spectacol. Publicul ia cunoștință doar de ceea ce i se permite să perceapă, fiind astfel nevoit să se mulțumească cu ce poate surprinde neoficial printr-o observare atentă. Pe scurt, pubicul cunoaște definiția situației pe care o creează performarea, dar nu posedă informația distructivă despre aceasta. Intrușii nu știu nici secretele performării, nici ce realitate proiectează aceasta. În sfîrșit, cele trei roluri esențiale menționate mai pot fi configurate plecînd de la regiunile la care are acces cel care performează rolul: performerii apar atît în regiunea expusă, cît și în cea ascunsă; pubicul are acces doar la regiunea expusă, iar intrușii sînt excluși din ambele regiuni. Prin urmare, putem presupune că există, în timpul unei performări, o corelație între funcție, informația disponibilă și regiunile de acces, astfel încît, dacă știm de pildă la ce regiuni are acces un individ, putem deduce rolul pe care-l joacă și informația pe care o deține despre performare.

În realitate, totuși, congruența dintre funcție, informația deținută și regiunile accesibile este rareori perfectă. Apariția unor „perspective" avantajoase complică relația simplă dintre funcție, informație și loc. Unele dintre aceste atuuri sînt de cele mai multe ori speculate, iar relevanța lor pentru performare devine atît de evidentă, încît ne putem referi la ele ca la niște roluri, deși, prin raportare la cele trei roluri fundamentale, ar fi mai adecvat

să le numim roluri discrepante. Ne vom opri asupra cîtorva dintre cele mai evidente.

Probabil că rolurile discrepante cele mai spectaculoase sînt acelea în care o persoană se prezintă într-o instituție socială sub o falsă înfățișare. Aici pot fi amintite cîteva tipuri.

Pentru început, avem rolul de „informator". Informatorul este cineva care simulează față de actori că este un membru al echipei lor, căruia i se permite să vină în culise și să acumuleze informație distructivă, pentru ca apoi, mai mult sau mai puțin fățiș, să „vîndă" totul publicului. Variantele politice, militare, industriale și criminale ale acestui rol sînt celebre. Dacă se dovedește că individul s-a alăturat inițial echipei într-un mod sincer, fără a premedita dezvăluirea secretelor sale, e calificat uneori ca trădător sau ca dezertor, mai ales dacă lăsa să se înțeleagă că ar fi putut fi un coechipier destul de bun. Individul care a urmărit tot timpul să adune informații despre echipă și i s-a alăturat, animat de la bun început doar de atingerea acestui scop, e denumit uneori spion. S-a constatat frecvent că informatorii, fie că sînt trădători sau spioni, ocupă o poziție propice pentru a face un joc dublu, vînzînd secretele celor care cumpără secrete de la ei. Informatorii mai pot fi clasificați și în alte moduri: după cum a arătat Hans Speier, unii sînt pregătiți profesional pentru asta, alții sînt amatori; unii sînt de condiție bună, alții de condiție modestă; unii o fac pentru bani, alții din convingere.[1]

Apoi întîlnim rolul „complicelui" („*shill*"). Un complice este cineva care se comportă ca și cum ar fi un simplu membru al publicului, dar care, în realitate, este într-o relație de complicitate cu performerii. În general, complicele fie furnizează publicului un model vizibil pentru tipul de răspuns pe care doresc să-l obțină performerii, fie asigură din partea publicului tipul de răspuns care este cerut în acel moment al evoluției performării. Formulele „complice" și „public angajat să aplaude", folosite în industria divertismentului, au intrat deja în uz. Importanța pe care o atribuim în genere acestui rol se

1. Hans Speier, *Social Order and the Risks of War*, The Free Press, Glencoe, 1952, p. 264.

dovedește a fi întemeiată, iar definițiile următoare trimit către originile conceptului:

Stick, s. (*cîrjă*). Un individ – deseori un tip „de-al casei" – angajat de către proprietarul unui *set-joint* [un local de jocuri de noroc „aranjate"] pentru a simula cîștigul unor premii spectaculoase, astfel încît clientela să fie incitată să joace cît mai mult. Atunci cînd „fraierii" au fost stîrniți suficient, *cîrjele* sînt îndepărtate și li predau cîștigurile unei persoane care așteaptă afară și care nu are în aparență nici o legătură cu locul respectiv.[1]

Shillaber, s. Un angajat al circului care, înaintea unui spectacol pentru copii, se precipită către ghișeul de bilete exact în momentul psihologic în care vînzătorul își încheie ultima strigare. Acest personaj și ceilalți *shillabers* cumpără febril biletele și se înghesuie să intre la spectacol, iar mulțimea din fața ghișeului se precipită să facă întocmai.[2]

Nu trebuie să credem însă că putem întîlni complici doar în performări mai puțin respectabile (deși, probabil, doar complicii mai puțin respectabili sînt cei care-și joacă rolul sistematic și fără autoiluzionări). De pildă, în cazul unor întîlniri informale în care se face conversație, se întîmplă adesea ca soția să pară interesată atunci cînd soțul ei spune o anecdotă, servindu-i la momentul oportun indicații și aluzii, cu toate că în realitate ea a auzit anecdota de nenumărate ori și știe că spectacolul pe care-l oferă soțul ei cu aerul că spune ceva pentru prima oară este doar un spectacol. Prin urmare, un complice este o persoană care pare a fi un membru inocent al publicului, dar care speculează aparenta sa inocență în interesul echipei care performează.

Vom lua acum în discuție un alt impostor din public, dar de data aceasta unul care speculează această falsă inocență în interesul pubicului, și nu al performerilor. Acest tip poate fi exemplificat prin persoana care este angajată să verifice standardele performerilor pentru a se asigura că, în anumite privințe, aparențele puse în scenă nu se îndepărtează prea mult de realitate. El se comportă, oficial sau neoficial, ca un agent care protejează publicul, public care nu bănuiește nimic; joacă astfel rolul unei audiențe mai

1. David Maurer, „Carnival Cant", *American Speech*, VI, p. 336.
2. P. W. White, „A Circus List", *American Speech*, I, p. 283.

atente și mai intransigente din punct de vedere etic decît niște observatori obișnuiți.

Se întîmplă uneori ca acești agenți să joace cu cărțile pe față, avertizîndu-i în prealabil pe performeri de faptul că următoarea reprezentație va fi monitorizată. Astfel, actorilor care joacă într-o premieră și persoanelor arestate li se amintește că orice vor spune va fi folosit ca dovadă în judecarea lor. Un observator participant care-și asumă de la început obiectivele oferă performerilor pe care-i observă aceeași șansă.

Cîteodată, totuși, agentul acționează incognito și, comportîndu-se ca un banal și naiv membru al publicului, le oferă performerilor funia cu care să se spînzure. În tranzacțiile comerciale obișnuite, agenții care nu se deconspiră de la început sînt desemnați uneori prin termenul *spotter**, pe care-l vom folosi și noi, și sînt, lesne de înțeles, antipatizați. O vînzătoare poate descoperi ulterior că a fost irascibilă și nepoliticoasă cu un client care s-a dovedit a fi agentul unei companii ce voia să verifice modul în care sînt tratați în mod curent clienții. Un băcan poate descoperi că vînduse bunuri la prețuri ilegale unor clienți care erau experți în prețuri și reprezentau autoritatea în domeniu. Conductorii de tren se confruntă cu aceeași problemă:

Pe vremuri, un conductor de tren putea pretinde respect din partea pasagerilor; acum însă poate fi oricînd „turnat" de către un *spotter* dacă nu-și scoate chipiul atunci cînd intră într-un compartiment în care se află femei sau dacă nu degajă acea obediență mieroasă pe care i-au indus-o accentuarea conștiinței de clasă, răspîndirea modelelor europene, lumea hotelieră și competiția cu alte mijloace de transport.[1]

La fel, o prostituată poate constata ocazional că răspunsul pozitiv pe care-l primește din partea unui client (*trick*), crede ea, în faza inițială a rutinei secvență a rolului său aparține în realitate unui *gabor* (*bull*)[2], și această permanentă amenințare îi induce o

* „Ochitor", persoană angajată să descopere înșelăciunile (n. tr.).

1. W. Fred Cottrell, *The Railroader*, Standford University Press, Standford, 1940, p. 87.

2. J. M. Murtagh și Sara Harris, *Cast the First Stone*, Pocket Books, Cardinal Edition, NY, 1958, p. 100; pp. 225-230.

oarecare mefiență față de orice public necunoscut, compromițîndu-i parțial performarea. Pe de altă parte, trebuie operată o distincție între adevărații *spotter*-i și cei autoproclamați, numiți adesea *knockers** sau „șmecheri"; aceștia din urmă nu cunosc operațiile de culise (așa cum pretind) și nu sînt nici delegați prin lege sau prin convenție să reprezinte publicul.

Astăzi ne-am obișnuit să integrăm în structura serviciilor gestul agenților de a verifica performerii și standardele unei performări (cu sau fără vreo avertizare prealabilă) sau să îl considerăm o formă de control social pe care organizațiile guvernamentale îl exercită în numele consumatorilor și al contribuabililor. Totuși, acest fenomen are o mare incidență în spațiul social. Birourile de heraldică și cele de protocol ne furnizează astfel de exemple, făcînd ca nobilimea, înalții funcționari guvernamentali, pe de o parte, și cei care-și atribuie abuziv astfel de statuturi, pe de altă parte, să-și păstreze fiecare locul lui.

Mai poate fi detectată încă o figură aparte în rîndul publicului. Este individul care-și alege un loc discret și modest în public, pleacă o dată cu ceilalți, dar după aceea se duce la șeful său, un concurent al echipei a cărei performare tocmai a urmărit-o, pentru a-i relata ce a văzut. El este cumpărătorul profesionist (*shopper*) – omul magazinelor Gimbel's pe care-l găsești la Macy's sau invers; el este prin excelență spionul de la defilările de modă și de la saloanele aeronautice. Acest agent are dreptul formal de a urmări spectacolul, dar se presupune că ar trebui să aibă cel puțin decența de a rămîne în propria regiune ascunsă, fiindcă interesul lui în ceea ce privește spectacolul provine dintr-o perspectivă deplasată, mai animată și în același timp mai apatică decît cea a unui spectator perfect legitim.

Un alt rol discrepant este acela al intermediarului sau al mediatorului. Intermediarul învață secretele fiecărei părți și lasă fiecărei tabere impresia că-i va păstra secretele; însă are tendința de a da fiecăreia falsa impresie că îi e mai loial decît celeilalte. Cîteodată, așa cum se întîmplă în cazul mediatorul unor conflicte de muncă,

* Ofițer din forțele armate ale Statelor Unite, absolvent al uneia din cele trei mari academii militare, cel mai probabil West Point (n. tr.).

intermediarul poate funcționa ca un mijloc prin care două echipe funciar ostile pot ajunge la o înțelegere reciproc profitabilă. Uneori, ca în cazul impresarului, intermediarul poate funcționa ca un mijloc prin care fiecărei părți i se proiectează o imagine oblică despre cealaltă, imagine concepută astfel încît să apropie cît mai mult posibil cele două tabere. Alteori, ca în cazul agentului matrimonial, intermediarul servește drept canal de transmitere dintr-o tabără în alta a unor propuneri care, dacă ar fi fost făcute direct, ar fi putut duce fie la o acceptare stînjenitoare, fie la respingere.

Atunci cînd un intermediar acționează în prezența a două echipe al căror membru este, avem în față imaginea unui om încercînd cu disperare să joace tenis cu el însuși. Din nou ajungem să constatăm că nu individul este unitatea firească a analizei noastre, ci mai degrabă echipa și membrii acesteia. Activitatea intermediarului luat ca individ este bizară, discutabilă și nedemnă, oscilînd de la un set de aparențe și loialități la altul. Luat ca parte constituentă a două echipe, pendularea intermediarului devine perfect de înțeles. Intermediarul poate fi considerat pur și simplu un dublu complice.

O ilustrare a rolului intermediarului o întîlnim în studiile recente asupra funcției șefului de echipă. Acesta nu numai că trebuie să-și asume îndatoririle de director, coordonînd spectacolul din fabrică în numele unui public managerial, dar trebuie să mai și traducă ceea ce știe și ceea ce vede publicul într-o formă verbală pe care conștiința proprie și audiența să fie dispuse să o accepte.[1] O altă ilustrare se regăsește în cazul moderatorului unor întîlniri formale. De îndată ce invită grupul să ia cuvîntul și introduce vorbitorii, el este cel care se va oferi de acum încolo drept model vizibil pentru ceilalți ascultători, punctînd prin expresii exagerate implicarea și aprecierea pe care ei ar trebui să le afișeze, sugerîndu-le prin indicii suplimentare dacă o anumită remarcă trebuie receptată cu seriozitate, cu hohote de rîs sau cu zîmbete apreciative. Vorbitorii au tendința de a accepta invitația de a vorbi plecînd de la presupunerea că moderatorul îi va

1. Vezi Roethlisberger, *op. cit.*

„proteja", lucru pe care-l face, oferindu-se drept modelul adecvat de ascultător și confirmînd deplina însemnătate a actului de a lua cuvîntul. Performarea moderatorului este eficientă și datorită faptului că ascultătorii au o obligație față de el, și anume aceea de a confirma orice definiție a situației pe care acesta o propune, pe scurt, obligația de a urma registrul de receptare pe care îl sugerează. Sarcina dramaturgică de a-i face pe vorbitori să se simtă apreciați și pe ascultători vrăjiți nu este, firește, ușoară, și adesea moderatorul nu ajunge să reflecteze la ceea ce pare a asculta.

Rolul intermediarului pare a fi deosebit de semnificativ în cadrul interacțiunilor informale, conviviale, ilustrînd încă o dată utilitatea abordării din perspectiva celor două echipe. Atunci cînd un individ se lansează într-o acțiune sau într-un discurs în cadrul unui cerc conversațional, primind atenția tuturor celor prezenți, el definește situația, și o poate defini într-un mod în care să nu fie ușor acceptată de către publicul său. Unul dintre cei prezenți poate simți o mai mare responsabilitate față de el decît ceilalți și se poate presupune că această persoană apropiată va încerca să traducă diferențele dintre vorbitor și ascultători într-o formă mai acceptabilă din punct de vedere colectiv decît proiecția originală. Ulterior, cînd altcineva va lua cuvîntul, un alt individ poate prelua rolul de intermediar și de mediator. De fapt, se poate spune că în torentul conversației informale se formează și re-formează echipe și că se ivesc și dispar intermediari.

Au fost amintite cîteva roluri discrepante: informatorul, complicele, *spotter*-ul, agentul comercial angajat să supravegheze concurența și intermediarul. În fiecare din aceste cazuri întîlnim o relație neașteptată, nebănuită între pretinsul rol, informația posedată și regiunile de acces. Și în fiecare caz avem de-a face cu o persoană care poate lua parte la interacțiunea reală dintre performeri și public. Un nou rol discrepant mai poate fi introdus în discuție, cel al „non-persoanei"; cei care joacă acest rol sînt prezenți în timpul interacțiunii, dar, dintr-o anumită perspectivă, nu joacă nici rolul performerului ori pe cel al publicului, nici nu

pretind a fi ceea ce nu sînt (cum fac informatorii, complicii și *spoter*-ii).[1]

Probabil tipul clasic de non-persoană în societatea actuală este cel al servitorului. Se așteaptă ca această persoană să fie prezentă în regiunea expusă atunci cînd gazda oferă oaspeților casei o performare de ospitalitate. Dacă din unele puncte de vedere servitorul e asimilabil echipei gazdei (așa cum l-am tratat anterior), din altă perspectivă atît performerii, cît și publicul îl definesc ca pe cineva care nu e prezent. Unele grupuri se așteaptă ca servitorul să se retragă de bunăvoie în regiunile ascunse, plecînd de la ideea că față de el nu trebuie cultivată nici o impresie. Doamna Trollope confirmă:

> Într-adevăr, de multe ori mi-a fost dat să observ această indiferență față de prezența sclavilor. Se vorbește despre ei, despre condiția lor socială, despre capacitățile și despre comportamentul lor ca și cum ar fi incapabili să audă. Am văzut odată o tînără care, fiind așezată la masă între un bărbat și o femeie, a fost nevoită, din pudoare, să abuzeze de scaunul vecinei sale pentru a evita indelicatețea de a atinge cotul unui *bărbat*. Și am văzut-o cu altă ocazie pe aceeași tînără strîngîndu-și cu cea mai mare dezinvoltură corsetul în fața unui valet negru. Un domn din Virginia mi-a spus că s-a obișnuit, de cînd s-a căsătorit, ca în aceeași cameră cu el și cu soția sa să doarmă și o tînără negresă. L-am întrebat care era scopul acestei prezențe nocturne. „Dumnezeule!", mi-a replicat el, „ce s-ar întîmpla dacă aș vrea un pahar cu apă în timpul nopții?!"[2]

Acesta este un caz extrem. Deși se obișnuiește să li se vorbească servitorilor doar atunci cînd trebuie să li se „solicite" ceva, prezența lor într-o anumită regiune implică de regulă unele restricții în ceea ce privește comportamentul celor prezenți, cu atît mai mult, se pare, cu cît distanța socială dintre servitor și cel servit este mai mică. În cazul celorlalte roluri apropiate de cel al servitorului din societatea actuală, cum ar fi de pildă liftierul sau taximetristul, se pare că există o zonă de incertitudine de ambele părți ale relației în ceea ce privește intimitățile permise în prezența unei non-persoane.

1. Pentru o analiză mai amplă a rolului vezi Goffman, *op. cit.*, capitolul XVI.

2. Dna Trollope, *Domestic Manners of the Americans*, 2 vol., Whittaker, Treacher, London, 1832, II, pp. 56-57.

Rolurilor de tipul servitorului li se adaugă și alte categorii de persoane a căror prezență este tratată ca și cum n-ar exista; o persoană foarte tînără sau foarte în vîrstă și bolnavul sînt exemple comune. Mai mult decît atît, întîlnim astăzi un corp din ce în ce mai mare de personal tehnic – stenografi, tehnicieni de înregistrare, fotografi, poliție secretă etc. – care joacă un rol tehnic în timpul unor ceremonii importante, însă nu unul înscris într-un scenariu.

S-ar părea că rolul de non-persoană atrage după sine de obicei o anumită subordonare și lipsă de respect, însă nu trebuie să subestimăm gradul în care persoana căreia i se dă sau care acceptă un astfel de rol îl poate folosi în apărarea sa. Și mai trebuie adăugat faptul că situații asemănătoare pot apărea și atunci cînd subordonații ajung la concluzia că singurul mod posibil în care se pot raporta la un superior este acela de a-l trata ca și cum n-ar fi prezent. Astfel, atunci cînd în insula Shetland un doctor britanic al unei școli publice a consultat pacienți în casele unor fermieri săraci, aceștia din urmă au rezolvat dificultatea relaționării cu doctorul tratîndu-l, pe cît au putut, ca și cum acesta n-ar fi fost prezent. Mai poate fi adăugat, de asemenea, că o echipă poate trata un individ ca și cum acesta n-ar fi prezent nu pentru că ar fi în ordinea firească a lucrurilor sau pentru că ar fi singura opțiune, ci pentru a-și exprima ostilitatea față de o persoană care s-a comportat incorect. În asemenea situații, lucrul cel mai important este să i se arate celui proscris că este ignorat și că lucrurile continuă să meargă și fără el, demonstrîndu-i-se astfel că este dispensabil.

Am analizat cîteva tipuri de persoane care nu sînt, într-o accepție simplă, nici performeri, nici public și nici intruși, dar care au în mod surpinzător acces la anumite informații și regiuni. Vom lua în discuție acum alte patru roluri discrepante, implicînd în principal persoane care nu sînt prezente în timpul unei performări, dar care dețin informații neașteptate despre aceasta.

În primul rînd, un rol important îl deține cel pe care l-am putea numi „specialistul de serviciu" („*service specialist*"). Acest rol este ocupat de indivizi care sînt specializați în construcția, reparația și întreținerea unui spectacol pe care clienții lor îl dau în fața altor oameni. Unii dintre ei, cum ar fi arhitecții și vînzătorii de mobilă,

sînt specializați în scenografie; unii – cazul dentiștilor, stiliștilor și dermatologilor – se ocupă de fața personală; alții, ca de pildă echipa de economiști, contabili, avocați și cercetători, formulează elementele factuale ale imaginii verbale a unui client, poziția argumentativă sau intelectuală a echipei sale.

Plecînd de la cercetări concrete, s-ar părea că specialiștii de serviciu nu pot satisface nevoile unui performer fără a acumula mai multă (sau și mai multă) informație distructivă legată de unele aspecte ale performării individului decît cea pe care individul însuși o posedă. Specialiștii de serviciu sînt un fel de membri ai echipei în sensul că ei învață secretele spectacolului și obțin o viziune de culise a acestuia. Totuși, spre deosebire de membrii echipei, specialistul nu împărtășește riscul, culpa sau satisfacția de a prezenta în fața unui public spectacolul la care a contribuit și el. Și, spre deosebire de membrii echipei, dacă el cunoaște secretele celorlalți, ceilalți nu cunosc secretele lui de aceeași natură. Doar în acest context putem înțelege de ce etica profesională îl obligă adesea pe specialist să dea dovadă de „discreție", adică să nu compromită un spectacol la ale cărui secrete a avut acces datorită îndatoririlor sale. Astfel, de exemplu, psihoterapeuții – care sînt împuterniciți să ia parte într-o măsură atît de substanțială la tensiunile familiale ale timpului nostru – sînt obligați să se angajeze că vor ține sub tăcere ce au auzit, mai puțin față de superiorii lor.

Atunci cînd un specialist are un statut social general mai ridicat decît cel al indivizilor pentru care prestează un serviciu, evaluarea socială generală pe care le-o face poate fi întărită de aspectele particulare pe care trebuie să le sesizeze la ei. În unele situații, acest lucru devine un factor semnificativ în perpetuarea *statu-quo*-ului. Astfel, în orașele americane se întîmplă ca bancherii burgheziei înstărite să constate că proprietarii unor mici afaceri își construiesc o față care este incongruentă cu tranzacțiile lor bancare și că unii oameni de afaceri afișează o solidă față publică de solvabilitate în timp ce în particular solicitaseră, într-un mod disperat și lipsit de demnitate, un împrumut. Doctorii din clasa mijlocie se regăsesc în aceeași situație atunci cînd fac muncă de caritate și trebuie să trateze boli dubioase în niște medii dubioase, fiindcă un individ dintr-o clasă populară n-are nici o șansă de a se proteja

de accesul unei persoane cu un statut superior la intimitatea sa. În mod asemănător, proprietarul unei clădiri constată că toți chiriașii se poartă ca și cum ar fi din categoria celor care-și plătesc chiria întotdeauna la timp, dar pentru unii aceasta este doar o simulare. (Și persoane care nu sînt specialiști de serviciu au parte cîteodată de același spectacol dezamăgitor. De pildă, în multe organizații, unui funcționar superior i se poate solicita să observe spectacolul unei competențe forfotitoare pe care-l dă personalul, cu toate că el poate avea în secret o opinie proastă justificată despre unii dintre cei care lucrează în subordinea sa.)

Firește, se întîlnesc și cazuri în care statutul social general al clientului este mai ridicat decît cel al specialiștilor care au acces la fața lui. În aceste cazuri apare o interesantă dilemă: avem un statut ridicat și un control al informației redus, pe de o parte, și un statut inferior și un control al informației ridicat pe de altă parte. În astfel de cazuri se poate întîmpla ca specialistul să fie copleșit de slăbiciunile din spectacolul pe care-l joacă mai marii lui și să uite slăbiciunile din propriul lui spectacol. Ca atare, astfel de specialiști ajung să dezvolte uneori o ambivalență caracteristică care-i va face să aibă o atitudine cinică față de lumea „superioară", datorită accesului la intimitatea acesteia. Astfel, portarul, în virtutea serviciului pe care-l prestează, ajunge să știe ce anume beau chiriașii, ce fel de mîncare preferă, ce scrisori primesc, ce facturi nu au plătit, dacă doamna este sau nu la menstruație în spatele feței ei imaculate sau cît de curate păstrează chiriașii bucătăria, baia și alte regiuni ascunse.[1] În mod similar, persoana de la stația de benzină are posibilitatea să constate că un bărbat care se afișează cu un Cadillac nou poate cumpăra benzină de doar un dolar sau o benzină ieftină, putînd merge pînă într-acolo încît să caute servicii gratuite. Mai știe și că spectacolul pe care-l oferă unii bărbați în privința atît de masculinei priceperi din domeniul mașinilor este fals, deoarece aceștia nici nu pot diagnostica corect problema mașinii lor și nici

1. Vezi Ray Gold, „The Chicago Flat Janitor", disertație de masterat nepublicată, Facultatea de Sociologie, Universitatea din Chicago, 1950, în special Capitolul IV, „The Garbage".

chiar s-o parcheze lîngă pompa de benzină. La fel, persoanele care vînd îmbrăcăminte observă că unii clienți de la care nu s-ar fi așteptat poartă lenjerie murdară sau clienți care judecă fără nici o jenă o haină după gradul în care aceasta poate deforma realitatea. Cei care vînd îmbrăcăminte masculină constată că spectacolul morocănos pe care barbații îl cultivă pentru a arăta cît de puțin preocupați sînt de felul în care arată este pur și simplu un spectacol, și bărbatul acela puternic și tăcut va proba costum după costum, pălărie după pălărie, pînă cînd va vedea în oglindă exact ceea ce vrea să vadă. De asemenea, polițiștii descoperă, din ceea ce oameni de afaceri respectabili le sugerează să facă sau nu, că stîlpii societății au unele înclinații dubioase.[1] Cameristele constată că bărbații cazați care le fac avansuri nu sînt tocmai ceea ce lăsa să se înțeleagă comportamentul lor de la recepție.[2] Iar funcționarii care se ocupă cu paza hotelului, sau polițiștii casei, cum li se mai spune adesea, constată că un coș de gunoi poate ascunde două cioarne dintr-un bilet de sinucigaș:

Iubito –

Atunci cînd vei primi acest bilet eu voi fi într-un loc în care nu-mi mai poți face rău –

Atunci cînd vei citi acest bilet, nimic din ce faci nu mă va mai putea răni[3]

care demonstrează că un individ ce refuză disperat compromisul și-a „exersat" ultimele sentimente pentru a găsi exact tonul potrivit, fără ca aceste variante să fie cele finale. Specialiștii de serviciu cu o reputație dubioasă care-și aleg un sediu în zonele ascunse ale unui oraș – pentru ca potențialii clienți să nu fie văzuți căutîndu-le serviciile – ilustrează perfect un alt exemplu. Hughes observă:

1. Westley, *op. cit.*, p. 131.
2. Observațiile autorului despre Hotelul Shetland.
3. Collans, *op. cit.*, p. 156.

Un tablou frecvent întîlnit în literatură este cel în care o doamnă de bună condiție caută, singură și încercînd să fie cît mai discretă, adresa unei ghicitoare sau a unei moașe cu o practică dubioasă într-un obscur colț de oraș. Anonimatul anumitor cartiere le permite oamenilor să caute serviciile specializate – legitime, dar pe cît de stînjenitoare, pe atît de ilegale – ale unor persoane în a căror prezență nu ar vrea să fie văzuți de către membrii propriului lor cerc social.[1]

Desigur, specialistul își purta cu sine anonimatul, așa cum o face de plidă cel care oferă servicii de deratizare, și care își face reclamă spunînd că va veni la domiciliul clientului într-o dubă camuflată. Orice garanție a anonimatului devine în acest context o cerință explicită, clientul avînd nevoie de ea și fiind dispus să o folosească.

Este evident că specialistul a cărui muncă presupune cunoașterea culiselor performărilor pe care le efectuează alții îi va stînjeni pe aceștia. Dacă schimbăm performarea ce servește drept punct de referință, pot fi observate și alte consecințe. Constatăm frecvent că unii clienți optează pentru un specialist nu pentru a obține un ajutor într-un spectacol pe care-l dau pentru alții, ci pentru ceea ce implică simpla prezență a unui specialist care-i asistă. În acest sens, se pare că multe femei frecventează saloanele de frumusețe pentru a se simți răsfățate și a fi numite doamne, și nu pentru că au pur și simplu nevoie de un coafat. Iarăși, s-a spus de multe ori că în India hindusă procurarea unor specialiști de serviciu pentru unele sarcini rituale importante are o însemnătate crucială pentru confirmarea poziției de castă.[2] În asemenea cazuri, performerul se poate arăta interesat în a fi recunoscut mai degrabă prin specialistul care-l asistă decît prin spectacolul pe care serviciul lui îi permite să îl performeze ulterior. Și astfel ajungem să descoperim că anumiți specialiști apar pentru a satisface nevoi care sînt mult prea rușinoase pentru client pentru ca acesta să apeleze la specialiștii în fața cărora n-ar fi fost în mod normal jenați. Astfel, performarea unui client în fața doctorului său îl obligă uneori să apeleze la un farmacist cînd e vorba de produse pentru

1. E. C. Hughes și Helen M. Hughes, *Where People Meet*, The Free Press, Glencoe, 1952, p. 171.
2. Pentru această informație și pentru alte date privind India, ca și pentru sugestii mai largi, mă simt îndatorat lui McKim Marriott.

întreruperea sarcinii, contraceptive sau tratamente pentru boli venerice.[1] La fel, în America, un individ implicat în niște afaceri suspecte poate opta pentru un avocat de culoare tocmai datorită jenei pe care ar simți-o în fața unui avocat alb.[2]

Se pare că specialiștii de serviciu care dețin secrete încredințate se găsesc într-o poziție de pe care-și pot specula cunoștințele pentru a obține concesii din partea performerului ale cărui secrete le posedă. Legea, etica profesională și un interes personal trecut prin filtrul educației temperează adesea formele mai grosolane de șantaj, însă micile concesii sugerate subtil scapă frecvent acestor forme de control social. Probabil că tendința de a plăti dinainte onorariul unui avocat, unui contabil, unui economist sau altor specialiști ce se ocupă de dimensiunea verbală a feței și de a-i aduce în interiorul firmei reprezintă parțial și un efort de a asigura discreția; o dată ce acest specialist devine membru al organizației, apar noi metode la care s-ar putea apela pentru a-i cîștiga fidelitatea. Mai mult, aducînd specialistul într-o organizație sau chiar într-o echipă, există o garanție mai mare că acesta își va folosi capacitățile în beneficiul spectacolului organizației, și nu pentru a le investi în aspecte demne de laudă, dar irelevante cum ar fi de pildă conturarea unei viziuni echilibrate sau prezentarea unor date teoretice interesante în fața unei audiențe profesioniste.[3]

1. Weinlein, *op. cit.*, p. 106.

2. William H. Hale, „The Career Development of the Negro Lawyer", teză de doctorat nepublicată, Facultatea de Sociologie, Universitatea din Chicago, 1949, p. 72.

3. Se așteaptă ca specialistul în dimensiunea verbală a feței, o dată ajuns în interiorul organizației, să prelucreze și să prezinte datele în așa fel încît acestea să corespundă în cea mai mare măsură cererilor pe care echipa le formulează la momentul respectiv. Faptele propriu-zise vor fi de o importanță secundară, fiind doar una dintre variabilele care trebuie luate în considerare alături de altele, cum ar fi posibilele argumente ale unui oponent, predispoziția publicului în general, predispoziție pe care echipa ar putea dori s-o speculeze, principiile la care toți cei implicați se vor simți datori să simuleze că aderă etc. E interesant de constatat că individului care ajută la colectarea și la prezentarea datelor de care se folosește echipa în timpul unui spectacol verbal i se poate delega și o sarcină radical diferită, aceea de a prezenta sau a transmite personal audienței această față. Este vorba despre diferența dintre a scrie scenariul unui spectacol și a-l performa. Aici intervine o posibilă dilemă. Cu cît specialistul poate fi mai ușor determinat să renunțe la standardele lui profesionale și să se concentreze doar pe interesele echipei care l-a angajat, cu atît mai folositoare se pot dovedi argumentele pe care le formulează pentru ea; însă cu cît își cîștigă o reputație mai solidă de profesionist independent, interesat doar de cumpănirea datelor cazului respectiv, cu atît mai eficient se poate dovedi atunci cînd apare în fața publicului pentru a-și prezenta datele. O foarte bogată sursă de informații privind aceste apecte poate fi găsită în Wilensky, *op. cit.*

Mai trebuie făcută o observație în ceea ce privește o varietate a rolului de specialist, și anume rolul de „specialist de instruire" („*training specialist*"). Indivizii care-și asumă acest rol au dificila sarcină de a-i învăța pe performeri cum să-și construiască o impresie dezirabilă, preluînd în același timp și rolul unei viitoare audiențe, ilustrînd consecințele unor neadecvări prin diverse forme de sancțiuni. Părinții și profesorii sînt, probabil, exemplele clasice ale acestui rol în societatea actuală; sergenții care fac instrucție militară cadeților sînt un alt exemplu.

Performerii se simt adesea incomodați de prezența unui instructor ale cărui lecții le-au învățat de mult și pe care le-au asimilat. Instructorii tind să-i evoce performerului o puternică imagine de sine pe care acesta și-a reprimat-o, o imagine de sine a cuiva angajat în procesul dificil și stînjenitor al devenirii. Performerul poate ajunge să uite cît de nepriceput era la început, însă instructorul nu. După cum observă și Riezler, vorbind despre orice eveniment jenant, „dacă ceilalți știu, atunci faptul este fixat undeva, iar imaginea de sine ajunge să scape capacității individului de a-și aminti sau de a uita"[1]. Se pare că nu există vreun mod coerent de a ne raporta la persoanele care știu ce se ascunde dincolo de fața noastră – persoane care „ne cunosc de pe vremea..." –, dacă acestea sînt în același timp și persoane care trebuie să simbolizeze răspunsul audienței și pe care, așadar, nu îi poți considera coechipierii tăi.

Am definit specialistul de serviciu ca un tip de persoană care, chiar dacă nu este performer, are totuși acces la regiunile ascunse și la informații distructive. Un al doilea tip este reprezentat de

1. Riezler, *op. cit.*, p. 458.

persoana care joacă rolul „confidentului". Confidenții sînt indivizii în fața cărora performerul își mărturisește păcatele și cărora, în modul cel mai sincer, le oferă detalii despre felul în care impresia creată în timpul unei reprezentații este numai o impresie. În general, confidenții sînt plasați în exterior și participă doar prin delegare la activitatea care are loc în regiunile expuse și în cele ascunse. Unei astfel de persoane, de pildă, îi prezintă soțul o relatare zilnică a modului în care au decurs evenimentele de la birou, intrigile, sentimentele reprimate sau eșecurile; și atunci cînd scrie o scrisoare prin care solicită, demisionează sau acceptă o slujbă, tot această persoană va fi aceea care se va uita pe ciorne pentru a se asigura că scrisoarea are exact tonul potivit. Sau atunci cînd foștii diplomați sau boxeuri își scriu memoriile, publicul cititor este invitat în spatele scenei și devine un confident indirect al unui mare spectacol, cu toate că s-a încheiat de mult.

Spre deosebire de specialistul de serviciu, un confident nu se alege cu mare lucru; acceptă informațiile fără a primi și un onorariu, privindu-le ca pe o expresie a prieteniei, încrederii sau respectului pe care cel ce i le destăinuie le simte pentru el. Constatăm, totuși, că de multe ori clienții încearcă să-și transforme specialiștii de serviciu în confidenți (probabil ca o modalitate de a se asigura de discreția lor), mai ales atunci cînd munca specialistului se reduce la a asculta și a vorbi, ca în cazul preoților și al psihoterapeuților.

Mai rămîne să analizăm un al treilea rol. Ca și în cazul rolurilor de specialist și de confident, rolul de coleg îi permite celui care îl joacă să obțină informații despre o reprezentație la care el nu asistă.

Colegii pot fi definiți ca persoane care joacă aceeași rutină în fața aceluiași tip de public, dar care, spre deosebire de coechipieri, nu performează împreună, în același timp și în același loc, în fața aceluiași public particular. Colegii, după cum se spune, iau parte la un destin comun. Datorită faptului că trebuie să pună în scenă același tip de performare, ei ajung să-și cunoască dificultățile și punctele de vedere; indiferent ce limbă vorbesc, ajung să practice același limbaj social. Și, deși colegii care sînt în competiție pentru aceleași audiențe pot păstra unele secrete strategice unii față de ceilalți, ei nu-și prea pot ascunde unii altora

anumite aspecte care sînt inaccesibile publicului. Fața pe care o cultivă pentru ceilalți nu mai trebuie cultivată și între ei; astfel, relaxarea devine posibilă. Hughes descrie astfel complexitatea acestui gen de solidaritate:

> O parte a codului pe care-l implică o poziție o reprezintă discreția; aceasta le permite colegilor să facă schimb de confidențe în ceea ce privește relațiile cu ceilalți. Printre aceste confidențe se pot regăsi expresii ale unui cinism care vizează fie îndatoririle sau competența lor, fie slăbiciunile superiorilor lor, fie publicul în general. Astfel de mărturisiri produc un sentiment de eliberare și servesc și ca mijloc de apărare. Încrederea tacită reciprocă pe care o reclamă aceste confidențe se întemeiază pe două premise care privesc colegii unui individ. Prima ar fi aceea că nu va fi prost înțeles de către colegul respectiv; a doua, că acesta din urmă nu va colporta unor neinițiați confesiunile care i s-au făcut. Pentru a fi sigur că un nou coleg nu va recepta greșit confesiunea, e nevoie de un întreg ritual pugilistic de gesturi sociale. Fanaticului care ia jocul prea în serios și-l transformă într-o adevărată bătălie sau care ia o inițiere amicală mult prea în serios nu i se prea pot încredința comentarii frivole de serviciu sau îndoieli și temeri personale, cu atît mai mult cu cît nici nu poate deprinde acele părți ale codului de muncă care se comunică doar prin gesturi și aluzii. Acest personaj nu este demn de încredere pentru că, deși nu se pretează la vicleșuguri, asupra lui planează suspiciunea de a fi predispus către trădare. Pentru ca oamenii să poată comunica deschis și să-și facă confidențe, trebuie să fie capabili să acorde suficientă încredere sentimentelor celorlalți. Trebuie să se simtă degajați atît în tăcerile lor, cît și în discursul lor.[1]

O bună ilustrare a altor aspecte ale solidarității colegiale este oferită de Simone de Beauvoir; ea încearcă să descrie situația specială a femeilor, însă vorbește, de fapt, despre toate grupurile colegiale:

> Prieteniile feminine pe care reușește să le păstreze sau să le creeze vor fi prețioase pentru femeie; ele au un caracter foarte diferit de relațiile pe care le au între ei bărbații. Aceștia comunică între ei ca niște indivizi care-și împărtășesc ideile și proiectele personale; femeile, închise în generalitatea destinului lor de femei, sînt unite printr-un soi de complicitate imanentă. Și ceea ce caută în primul rînd unele la altele este tocmai afirmarea universului lor comun. Ele nu-și discută părerile, ci schimbă între ele confidențe și rețete; se unesc pentru a construi un fel de contra-univers ale cărui valori să

1. E. C. Hughes și Helen M. Hughes, *op. cit.*, pp. 168-169.

domine valorile masculine. Unite, ele găsesc forța de a-și scutura lanțurile; neagă dominația sexuală a bărbatului mărturisindu-și reciproc frigiditatea, bătîndu-și joc în mod cinic de poftele bărbatului lor sau de stîngăcia lui; de asemenea, contestă cu ironie superioritatea morală sau intelectuală a soților lor și a bărbaților în general.

Ele își confruntă experiențele: sarcini, nașteri, bolile lor sau ale copiilor, griji menajere, toate acestea devin elemente esențiale ale istoriei omenești. Tipul acesta de relaționare nu este o tehnică: schimbînd rețete de gătit etc., ele conferă acestui gest demnitatea unei științe secrete fundamentate pe o tradiție orală.[1]

Așa se explică, probabil, de ce termenii folosiți pentru a-i desemna pe colegi, ca și termenii folosiți pentru a-i desemna pe coechipieri, ajung să fie termeni „de grup", iar celor care desemnează publicul li se atribuie o încărcătură afectivă în afara grupului.

E interesant de observat că, atunci cînd se întîmplă ca niște coechipieri să intre în contact cu un străin care le este coleg, nou venitului i se poate acorda un soi de calitate de membru special sau onorific al echipei. Se poate vorbi de un complex al „pompierului voluntar: coechipierii își tratează vizitatorul ca și cum acesta ar avea relații vechi și foarte apropiate cu ei. Indiferent ce prerogative dețin aceștia din urmă, vizitatorului tind să îi fie oferite drepturi privilegiate. Aceste favoruri se manifestă mai ales atunci cînd se întîmplă ca vizitatorul și gazdele să fi fost instruiți în cadrul aceleiași instituții sau de către același instructor. Este cazul celor care au locuit împreună, care au absolvit aceeași școală profesională, care au fost la același penitenciar, la aceeași școală publică sau care sînt din același oraș. Atunci cînd „vechea gașcă" se întîlnește, poate deveni dificil să întreții animația de culise, și renunțarea la poza personală obișnuită se poate transforma într-o obligație și într-o poză în sine, orice alternativă fiind dificilă.

O consecință interesantă care decurge din aceste observații este aceea că o echipă care-și performează în mod constant rutina în fața aceleiași audiențe poate fi totuși mai distantă din punct de vedere social față de această audiență decît față de un coleg

1. Simone de Beauvoir, *ed. cit.*, p. 287.

care poate intra temporar în contact cu echipa. Astfel, în insula Shetland micii nobili își cunosc prea bine vecinii fermieri, în fața cărora au jucat dintotdeauna rolul micii nobilimi. Cu toate acestea, un vizitator din mica nobilime care se bucură de o susținere adecvată și este prezentat corespunzător are șanse mai mari să devină mai intim cu ei cu prilejul unui ceai de după-amiază decît ar putea-o face un fermier de-a lungul unei vieți întregi de contacte cu vecinii lui de viță nobilă. Aceasta deoarece pentru mica nobilime ceaiul de după-amiază are un statut de culise în relațiile cu fermierii. Pe de o parte fermierii sînt ridiculizați, iar comportamentul reținut care se afișează în prezența lor face loc versiunii nobiliare a amuzamentului convivial. Pe de altă parte, mica nobilime trebuie să-și asume faptul că se aseamănă cu fermierii în multe privințe, dar că se și deosebește – sub unele aspecte neplăcute – de ei, toate acestea avînd forma unui umor secret despre care fermierii n-au nici cea mai vagă idee.[1]

Se poate bănui că bunăvoința pe care un coleg o arată altui coleg este o formă de armistițiu: „Dacă tu nu ne reclami, nici noi nu te reclamăm". Aceasta explică parțial de ce doctorii și proprietarii de magazine oferă adesea favoruri profesionale sau reduceri de prețuri acelora care au într-un fel sau altul legătură cu meseria lor. Avem în acest caz de-a face cu un fel de mituire a acelora care sînt suficient de bine informați pentru a deveni *spotter*-i.

Natura colegialității permite să înțelegem cîte ceva despre importantul fenomen social al endogamiei, prin care o familie dintr-o anumită clasă, castă, ocupație, religie sau etnie tinde să-și restrîngă legăturile de căsătorie la spațiul familiilor cu același statut. Persoanele care sînt împreună datorită unor legături de afinitate ajung într-o poziție de pe care pot vedea în spatele feței celuilalt; acest lucru este întotdeauna neplăcut, dar nu mai puțin neplăcut decît situația în care nou veniții în culise ajung să participe și ei la

1. Mica nobilime insulară constată deseori cît de greu este să se socializeze cu autohtonii, deoarece nu există la mijloc un interes comun. Iar, dacă această mică nobilime dovedește o bună intuiție cu privire la ceea ce s-ar întîmpla în cazul în care un fermier ar veni la ceai, ei par mai puțin conștienți de cît de dependent este spiritul ritualului ceaiului de faptul că fermierii nu s-au arătat în trecut interesați de această practică.

producerea aceluiași tip de performare și să dețină, prin urmare, aceeași informație distructivă. O mezalianță poate aduce în culise sau în interiorul unei echipe pe cineva care ar fi trebuit lăsat în afară sau, cel puțin, în rîndul publicului.

Ar trebui reținut că persoanele care au o relație de colegialitate într-un anumit plan, situație în care vorbim de existența unei oarecare familiarități reciproce, pot să nu o aibă la alte nivele. Se poate presupune că un coleg care, din diverse puncte de vedere, deține o putere sau un statut mai mic va încerca să pretindă familiaritatea sau să micșoreze distanța socială care s-ar cuveni să fie menținută ținînd cont de configurarea celorlalte statuturi (la care, de altfel, se raportează). În societatea americană, asupra persoanelor din clasa de mijloc care au un statut inferior de grup minoritar plutește deseori amenințarea prezumției unei legături de rudenie rușinoase cu clasa populară. Același lucru îl arată și Hughes, vorbind despre relațiile colegiale interrasiale:

> Dilema constă în faptul că, dacă profesional nu este indicat să permiți nespecialiștilor să vadă fisurile din sistemul tău, pentru individ poate fi neindicat să fie asociat de către actualii sau potențialii clienți cu persoane – fie ele și colegi – care fac parte dintr-un grup atît de devalorizat cum sînt negri. Modalitatea favorită de a evita dilema este aceea de a oculta contactele cu profesioniștii de culoare.[1]

În mod asemănător, patronii care au un evident statut de clasă inferior, cum este cazul unor proprietari de stații de benzină americani, constată adesea că angajații lor se așteaptă ca întreaga activitate să fie gestionată din culise și ca ordinele și indicațiile să fie date într-o manieră defensivă sau glumeață. Firește, acest tip de pericol este amplificat de faptul că se poate întîmpla ca non-colegii să simplifice situația într-un mod asemănător și să judece într-o măsură prea mare un individ prin prisma companiei lui colegiale. Dar iarăși, în acest caz, avem de-a face cu aspecte care nu pot fi complet explorate dacă nu schimbăm punctul de referință de la o performare la alta.

Dacă unele persoane pot crea probleme fiindcă valorizează prea mult colegialitatea, același risc poate veni și din partea celor care

1. E. C. Hughes și Helen M. Hughes, *op. cit.*, p. 172.

nu o valorizează suficient. Există întotdeauna pericolul ca un coleg neloial să dezerteze și să vîndă publicului secretele actului pe care „confrații" lui tocmai îl joacă. Fiecare rol își are preoții lui răspopiți care sînt gata să ne spună cum stă treaba în mînăstire, iar presa a dovedit întotdeauna un viu interes pentru astfel de confesiuni și dezvăluiri. De exemplu, întîlnim doctori dispuși să descrie în detaliu cum colegii lor își împart onorariile, cum își fură reciproc pacienții sau cum se lansează în operații inutile, presupunînd o aparatură costisitoare și care va lovi dramatic în bugetul pacientului.[1] Folosind terminologia propusă de Burke, ni se oferă în aceste situații informații despre „retorica medicală":

> Aplicînd aceste declarații la discuția noastră, putem constata că inclusiv echipamentul medical pe care-l întîlnim în cabinetul unui doctor nu trebuie privit doar prin prisma utilității lui diagnostice, ci are și un rol în *retorica* medicală. Indiferent de ce natură este aparatul, acesta face apel și la registrul metaforic; iar dacă cineva a fost supus unei întregi serii de palpări, cercetări amănunțite sau auscultări cu ajutorul numeroaselor instrumente de măsurat, are toate șansele să se simtă satisfăcut că a luat parte ca pacient la o astfel de acțiune histrionică, cu toate că nu s-a făcut absolut nimic concret pentru el, în timp ce s-ar fi putut socoti tras pe sfoară dacă i s-ar fi dat un tratament real, însă fără acompaniamentul acestui spectacol epatant.[2]

Firește că, într-un sens foarte restrîns, de fiecare dată cînd un non-coleg ajunge să devină un confident se va găsi și un dezertor.

Deseori dezertorii invocă principiul moralității, declarînd că este de preferat să fii fidel idealurilor rolului decît performerilor care pretind că se prezintă în el. O altă formă de neloialitate apare atunci cînd un coleg „joacă cinstit" sau „recidivează", nefăcînd nici un efort să mențină acea față pe care statutul lui legitim îi determină sau îi îndreptățește pe colegi și pe membrii publicului s-o aștepte din partea lui. Despre astfel de devianți se spune că „se spală pe mîini". Astfel, locuitorii insulei Shetland, animați de efortul de a

1. Lewis G. Arrowsmith, „The Young Doctor in New York", *The American Mercury*, XXII, pp. 1-10.

2. Kenneth Burke, *A Rhetoric of Motives*, Prentice Hall, New York, 1953, p. 171.

se prezenta non-insularilor drept niște fermieri progresiști și emancipați, resimt o oarecare ostilitate față de cei cîtiva mici fermieri care par a nu fi prea preocupați de această punere în scenă și care refuză să se bărbierească sau să se spele, să-și construiască o curte în fața casei sau să-și înlocuiască acoperișul de paie sau stuf al casei cu ceva care să fie mai puțin reprezentativ pentru un statut țărănesc tradițional. În aceeași ordine de idei, în Chicago a existat un episod în care o organizație a veteranilor de război nevăzători, refuzînd să-și asume un rol care să stîrnească mila, a făcut turul orașului pentru a-și decoperi confrații orbi care părăsiseră baricadele și cereau de pomană la colțurile străzilor.

Ar mai rămîne de făcut o ultimă constatare cu privire la colegialitate. Există anumite grupări colegiale ai căror membri ajung rareori să aibă o responsabilitate față de buna purtare a fiecăruia. Din anumite puncte de vedere, mamele formează o astfel de grupare colegială și, în mod normal, purtarea neadecvată a uneia dintre ele sau confesiunile ei nu par a afecta prea tare respectul care este acordat celorlalte membre. Pe de altă parte, există și grupări colegiale cu un caracter mult mai corporativ, ai căror membri sînt atît de clar identificabili în ochii celorlați oameni, încît buna reputație a unuia este dependentă de buna comportare a celorlalți. Dacă un membru se expune și produce un scandal, atunci o parte din reputația publică a tuturor are de pierdut. Atît cauza, cît și efectul unei asemenea identificări se regăsesc în situația în care membrii grupării sînt organizați din punct de vedere formal într-o singură colectivitate căreia i se deleagă sarcina de a reprezenta interesele profesionale ale grupării și, de asemenea, de a disciplina orice membru care riscă să discrediteze definiția situației pe care ceilalți membri o creează. Evident, colegii de această natură formează un fel de echipă, o echipă care se deosebește de cele obișnuite prin faptul că aceia care fac parte din publicul ei nu se găsesc într-un contact imediat de tip față-în-față unul cu celălalt și sînt nevoiți să-și comunice răspunsurile între ei atunci cînd spectacolul pe care l-au văzut a încetat să se mai desfășoare în fața lor. În această ordine de idei, dezertorul colegial devine un fel de trădător sau de om cu două fețe.

Consecințele acestor aspecte ce țin de grupările de tip colegial ne determină să introducem o mică modificare în ceea ce privește cadrul inițial al definițiilor. În acest sens, trebuie inclus în discuție un tip marginal de public „slab", public ai cărui membri nu au un contact de tip față-în-față unul cu celălalt în timpul unei performări, dar care ajung totuși să-și împărtășească reacțiile la spectacolul pe care fiecare l-a văzut separat. Grupările colegiale nu sînt, firește, singurele cercuri de actori la care regăsim o audiență de acest tip. De pildă, un ministerul de externe poate impune linia oficială curentă tuturor diplomaților care se află răspîndiți în întreaga lume. Încercînd să respecte cu rigoare această linie și să coordoneze eficient natura și gestionarea timpului acțiunilor lor, acești diplomați funcționează – sau ar trebui să funcționeze – ca o singură echipă care pune în scenă o performare unică la nivel mondial. Dar, firește, în asemenea cazuri numeroși membri ai audienței nu se află într-un contact nemediat de tip față-în-față unul cu celălalt.

– Al 4-lea rol discrepant?

CAPITOLUL V

Comunicarea neadecvată personajului

Atunci cînd două echipe se întîlnesc în vederea unei interacțiuni, membrii fiecărei echipe încearcă să cultive impresia că sînt ceea ce pretind a fi; ei încearcă să fie în concordanță cu personajul lor. Familiaritatea de culise este reprimată pentru ca nu cumva jocul succesiv al pozelor să se prăbușească și ca toți participanții să se trezească făcînd parte dintr-o aceeași echipă, fiind astfel în situația de a nu mai avea pentru cine să joace. Fiecare participant la această interacțiune se străduiește, de obicei, să-și cunoască și să-și păstreze poziția, încercînd să mențină acel dozaj de formal și informal care a fost negociat pentru interacțiunea respectivă, mergînd pînă la a aplica același tratament propriilor săi coechipieri. În același timp, fiecare echipă are tendința de a renunța la imaginea obiectivă de sine și a celeilalte echipe, promovînd o concepție de sine și o proiecție a celeilalte care să corespundă așteptărilor. Și, pentru a se asigura că vor fi respectate canalele corespunzătoare ale comunicării, fiecare echipă este dis-

pusă să o asiste pe cealaltă, într-o manieră tacită și diplomatică, pentru a menține impresia care trebuie produsă.

Firește, se poate întîmpla ca, în momente de mare criză, să se activeze un alt sistem de motive și ca distanța socială instituită anterior între echipe să se mărească sau să se micșoreze substanțial. În acest sens, se poate invoca un exemplu dintr-un studiu efectuat asupra unui salon de spital în care un tratament experimental a fost aplicat unor pacienți care s-au oferit voluntari și care sufereau de tulburări de ordin metabolic puțin cunoscute, ale căror remedii nu fuseseră descoperite.[1] Date fiind informațiile privind cercetarea care le-au fost oferite pacienților, precum și atmosfera generală de deznădejde în ceea ce privește prognoza clinică a bolii, distanța clasică dintre doctor și pacient s-a estompat. Doctorii au discutat pe larg cu pacienții lor simptomatologia, iar pacienții au ajuns să se considere participanți activi la cercetare. De obicei, totuși, după ce criza a fost depășită, consensul anterior are destule șanse să fie restabilit, chiar dacă mai timid la început. În aceeași ordine de idei, se poate întîmpla ca, în cazul unor disfuncționalități din timpul unei performări, mai ales atunci cînd este descoperită o falsă identificare, personajul interpretat să se prăbușească temporar și ca actorul din spatele acestuia să „uite de sine" și să lase să-i scape o reacție relativ nejucată. De pildă, soția unui general american povestește un incident care s-a petrecut în timp ce ea și soțul ei, îmbrăcați destul de lejer și informal, făceau o plimbare cu un *jeep* al armatei într-o seară de vară:

N-am mai auzit decît scîrțîitul frînelor, pentru că un *jeep* al Poliției Militare ne-a făcut semn să tragem pe marginea șoselei. Polițistul respectiv a coborît și s-a îndreptat spre mașina noastră.

— Vă aflați într-un vehicul guvernamental și sînteți însoțit de o femeie, constată autoritar bravul soldat. Să văd permisul de călătorie.

În armată, desigur, nimeni nu poate conduce un vehicul militar fără acest act care dovedește cine ți-a acordat permisiunea de a folosi mașina. Într-un exces de zel, soldatul în cauză îi ceru lui Wayne și permisul de conducere – un alt act militar pe care Wayne ar fi trebuit să-l aibă la el.

Firește că nu avea nici permisul de conducere, nici pe cel de călătorie. Însă avea pe scaunul din spate chipiul cu însemnele militare de general. Și-l trase pe cap discret, dar repede, în timp ce soldații scotoceau în mașina lor după actele cu care aveau de gînd să-i pună în cîrcă lui Wayne toate încălcările contravenționale posibile. După ce le-au găsit, se întoarseră la noi, dar au rămas trăzniți în mijlocul drumului, cu gura căscată.

Un general!

Înainte ca să se dezmeticească, primului soldat – cel care inițiase investigația – îi scăpă un „Doamne Dumnezeule!", după care, evident speriat, se plesni peste gură. Încercă, cu un ultim efort, să mai salveze ce se mai putea din situație spunînd: „Nu v-am recunoscut, domnule".[1]

1. Renée Claire Fox, „A Sciological Study of Stress: Physician and Patient on a Research Ward", teză de doctorat nepublicată, Departamentul de Relații Sociale, Colegiul Universitar Radcliffe, 1953.

În societatea noastră anglo-saxonă, expresii ca „Doamne Dumnezeule!", „Isuse!" sau echivalentele lor în planul mimicii constituie adesea o formă prin care actorul mărturisește că se află momentan în imposibilitatea evidentă de a mai juca vreun personaj. Aceste expresii reprezintă o formă extremă de comunicare neadecvată cu personajul, cu toate că au devenit atît de convenționalizate încît aproape că pot fi asimilate unei pledoarii care este performată pentru iertare, plecînd de la prezumția că sîntem cu toții niște bieți performeri.

Totuși, astfel de momente de criză sînt o excepție; regula o constituie situația în care există un consens funcțional și un public controlabil. Dar în spatele acestei înțelegeri tacite coexistă mai multe curente de comunicare, des întîlnite, dar mai puțin manifeste. În cazul în care aceste curente nu sînt subterane și în cazul în care informațiile pe care le vehiculează sînt comunicate deschis și nu într-un mod voalat sau discret, este posibil ca acestea să contrazică și să discrediteze definiția situației pe care participanții o proiectează în mod oficial. Atunci cînd o instituție socială face obiectul unui studiu, aceste discrepanțe ies aproape întotdeauna la suprafață. Și ele arată că, deși un performer se comportă ca și cum reacția lui într-o situație ar fi imediată, nefiltrată conștient și spontană, putînd fi pînă și el însuși convins de acest

1. Maurine Clark, *Captain's Bride, General's Lady*, McGraw-Hill, New York, 1956, pp. 128-129.

lucru, există întotdeauna pericolul să apară situații în care performerul poate induce uneia sau mai multor persoane prezente sugestia că performarea pe care o face nu este nimic altceva decît o performare. Prin urmare, comunicarea neadecvată cu personajul legitimează oportunitatea studierii performărilor prin prisma echipelor și prin prisma eventualelor disfuncționalități care apar în interacțiune. Trebuie subliniat că nu susținem că formele de comunicare subterană ar reflecta realitatea adevărată într-o măsură mai mare decît cele ale comunicării oficiale, față de care diverg; ci că performerul este implicat în mod normal în amîndouă și că această participare duplicitară trebuie gestionată cu precauție pentru a nu discredita spectacolul oficial. Dintre numeroasele tipuri de comunicare în care se angajează performerul și în care se vehiculează informații incompatibile cu impresia proiectată oficial, patru tipuri vor fi luate în discuție: tratarea celui absent, conversația de scenă, complicitatea de echipă și mișcările restructurante.

Tratarea celui absent

Atunci cînd membrii unei echipe se retrag în culise, acolo unde publicul nu-i poate vedea sau auzi, acesta este minimalizat într-un mod care se dovedește a fi incongruent cu felul în care fusese tratat atunci cînd era prezent. În domeniul serviciilor, de exemplu, clienții care au fost tratați respectuos în timpul performării sînt ulterior ridiculizați, bîrfiți, caricaturizați, blamați sau criticați atunci cînd performerii ajung în spatele scenei; tot aici se pun la cale și strategii pentru a-i „păcăli", a le întinde „momeli" sau pentru a-i calma.[1] Iarăși, în bucătăria Hotelului Shetland se poate constata că, atunci cînd se vorbește despre clienții, se apelează la niște porecle cu conotație depreciativă; modul de a vorbi, înfățișarea și particularitățile lor sînt imitate fidel, devenind o sursă de

1. În acest sens, poate fi consultat raportul despre „Central Haberdashery" in Robert Dubin, ed., *Human Relations in Administration*, Prentice Hall, New York, 1951, pp. 560-563.

amuzament și o formă de critică; defectele, slăbiciunile și rangul lor social sînt analizate cu o grijă savantă și cu un ochi critic; solicitările lor pentru serviciile cele mai mărunte sînt imitate printr-o mimică grotescă și anatemizate de îndată ce nu mai pot fi văzuți și auziți. Această formă de abuz se regăsește puternic și în tabăra clienților atunci cînd se reunesc în cercurile lor, ocazie cu care personalul apare descris în termeni cum ar fi „porci leneși", „primitivi", „legume" sau „animale înnebunite după bani". Și, totuși, cînd își vorbesc unii celorlalți, și personalul, și clienții afectează un respect reciproc sau chiar afabilitate. De asemenea, puține sînt relațiile de prietenie în care să nu existe ocazii cînd atitudinile exprimate pe la spate referitoare la prietenul respectiv să nu fie în mod flagrant incompatibile cu ceea ce i-a fost declarat lui direct.

Pe de altă parte, pot exista și cazuri în care intervine situația opusă minimalizării de care am vorbit mai sus, respectiv cea în care performerii să-și laude publicul sub o formă care ar fi de neconceput în prezența lui. Se pare însă că minimalizarea secretă este o practică mai comună decît valorizarea secretă, probabil datorită faptului că această minimalizare are funcția de a întări solidaritatea echipei, demonstrînd un respect reciproc pe seama celor absenți și compensînd, probabil, lipsa respectului de sine ce poate apărea atunci cînd publicului trebuie să-i fie oferit în mod direct un tratament serviabil.

Se pot identifica două tehnici uzuale de minimalizare. Prima se întîlnește atunci cînd performerii se găsesc în regiunea în care își vor face apariția în fața publicului, iar acesta din urmă fie a plecat, fie nu a sosit încă; performerii vor improviza deseori o satiră a interacțiunii lor cu publicul (unii dintre membrii echipei preluînd rolul publicului). De pildă, descriind sursele de distracție pe care le au la îndemînă vînzătoarele, Frances Donovan face următoarele observații:

> Dar atunci cînd nu sînt ocupate fetele nu pot rămîne mult timp departe unele de altele. O atracție irezistibilă le aduce din nou împreună. Nu scapă nici un prilej de a se juca „de-a clientul", un joc pe care l-au inventat ele și de care par a nu se mai sătura – joc care, datorită resurselor de caricatural și de comic, nu dă semne că s-ar epuiza. Una dintre fete preia rolul vînzătorului,

cealaltă pe cel al unei cliente în căutarea unei rochii și pun amîndouă în scenă un act care ar face deliciul unui public de vodevil.[1]

O situație similară este descrisă de Dennis Kincaid în analiza lui privind tipul de contact social care funcționa între localnici și englezi la începutul dominației britanice în India:

Dacă tinerii englezi găseau prea puțină plăcere în acest tip de divertisment, gazdele lor, în pofida satisfacției pe care altădată ar fi atribuit-o grației lui Raji și înțelepciunii lui Kaliani, erau prea stresați pentru a se putea bucura de propria lor petrecere, atîta timp cît musafirii lor erau încă de față. După plecarea lor, începea o distracție pe care puțini englezi invitați ar fi putut-o bănui. Se închideau ușile și dansatoarele, excelenți mimi, ca de altfel toți indienii, ofereau spectacolul imitării figurilor plictisite ale oaspeților care tocmai plecaseră, iar amintirea tensiunii inconfortabile a ultimei ore dispărea în hohote nestăpînite de rîs. De cealaltă parte, în timp ce trăsurile englezești alergau spre casă, Raji și Kaliani erau îmbrăcate în niște caricaturi de costume englezești și erau puși să execute, cu o exagerare ce friza vulgarul, o versiune orientalizată a dansurilor englezești, menuete și dansuri populare care ar fi părut atît de inocente și de firești unui ochi insular, atît de diferite de mișcările provocatoare ale dansatoarelor profesioniste indiene, dar pe care indienii le considerau de-a dreptul scandaloase.[2]

Aceste practici par a contribui și ele la un fel de profanare rituală a regiunii expuse și, în egală masură, a publicului.[3]

Ca o a doua tehnică de minimalizare, întîlnim de multe ori o diferență semnificativă între modul în care o persoană vorbește despre cineva și modul în care i se adresează acelei persoane. În prezența publicului, performerii au tendința să abordeze o formă favorabilă

1. Frances Donovan, *The Saleslady*, University of Chicago Press, 1929, p. 39. Exemple concrete sînt oferite la pp. 39-40.

2. Dennis Kincaid, *British Social Life in India, 1608-1937*, Routledge, London, 1938, pp. 106-107.

3. Ar mai merita menționată o tendință similară. În unele birouri care sînt împărțite în regiuni ierarhizate, momentul pauzei de prînz îi va face pe cei din vîrful piramidei să părăsească instituția socială, iar restul lumii se va deplasa spre o altă regiune pentru a lua prînzul sau pentru cele cîteva momente de conversație după masă. Luarea temporară în stăpînire a locului de muncă a superiorilor pare a oferi, printre alte lucruri, oportunitatea de a-l profana sub o formă sau alta.

de adresare față de acesta. Acest lucru presupune, în societatea americană, termeni formali de politețe ca de pildă „domnule", „dl X" sau un alt termen familiar cald cum ar fi prenumele sau porecla, gradul de formalitate sau informalitate fiind determinat de dorința persoanei căreia i se adesează performerul. În absența publicului, orice referire la acesta tinde să se facă apelîndu-se doar la numele de familie, la prenume, acolo unde este cazul, la poreclă sau printr-o pronunțare vag disprețuitoare a întregului nume. Cîteodată, referirile la membrii publicului nu se fac nici măcar prin aceasta vagă numire, ci printr-un titlu codificat care-i asimilează integral unei categorii abstracte. Astfel, doctorii pot vorbi despre un pacient atunci cînd acesta nu este de față în termeni cum ar fi „cardiacul", „streptococul" etc.; frizerii pot vorbi despre clienții lor ca despre niște „lățoși". Prin urmare, publicul poate fi desemnat în absența lui și printr-un termen colectiv care combină distanța și minimalizarea, trimițînd la ideea unui clivaj între cei din interiorul grupului și cei din afara grupului. Iarăși, muzicienii își pot numi publicul „piață". Funcționarele americane care s-au născut în Statele Unite pot vorbi între ele despre colegii lor de origine străină numindu-i „R.G.-iști"[1]; soldații americani care colaborează cu soldați englezi le spun deseori acestora „lămîițe" (*Limeys**)[2]; comercianții ambulanți de la carnavaluri își prezintă discursul în fața unor persoane pe care în particular le-au catalogat drept țărani,

1. „Refugiați germani". Vezi Gross, *op. cit.*, p. 186.

* *Lime*, fruct rotund, mai mic și mai acid decît lămîia. În argou, *lime-juicer* sau *limey* desemnează un „marinar sau soldat britanic", deoarece consumul acestui suc era obligatoriu pe vas (n. tr.).

2. Vezi Daniel Glaser, „A Study of Relations between British and Americans Enlisted Men at «SHAEF»", disertație de master nepublicată, Facultatea de Sociologie, Universitatea din Chicago, 1947. Glaser notează la p. 16:

„Termenul «lămîiță», așa cum este el folosit de către americani pentru a-l înlocui pe cel de britanic, era în general folosit cu implicații peiorative. Însă se abțin să-l folosească în prezența unui britanic, deși acesta din urmă fie nu știe ce înseamnă, fie nu-i atribuie o conotație depreciativă. Se pare că, într-adevăr, reținerea americanilor în această privință amintește foarte mult de cea a albilor din Nord, care folosesc frecvent termenul „cioroi», însă se abțin să apeleze la el în fața unui negru. Fenomenul poreclei este, firește, o trăsătură comună a relațiilor etnice în care contactele dure prevalează."

băștinași sau mitocani; iar evreii își joacă rolul de popor ales pentru o audiență pe care o numește *goi*, în timp ce negrii, atunci cînd se sînt în cercul lor, vorbesc deseori despre albi într-un mod depreciativ, numindu-i *ofay**. Într-un excelent studiu asupra hoților de buzunare, este exprimată o idee similară:

> Buzunarele victimei sînt importante pentru hoțul de buzunare doar pentru că ele conțin bani. Dar, aceste buzunare au ajuns să simbolizeze atît victima, cît și banii săi, astfel încît hoții de buzunare vorbesc deseori despre victima lor apelînd la expresii ca *left britch, kick out* etc. De fapt, victima este asimilată metonimic buzunarului, obiect al furtului, și toți hoții împărtășesc această metaforă.[1]

Probabil că una dintre situațiile cele mai frapante este aceea în care un individ insistă să fie apelat cu un termen familiar, ceilalți o fac concesiv, însă în absența lui se vorbește despre el în termeni formali. Este, de pildă, cazul unui vizitator al insulei Shetland care i-a rugat pe fermierii locali să-i spună pe numele mic. Aceștia i-au îndeplinit rugămintea cît timp a fost de față, dar, de îndată ce n-a mai fost prezent, au vorbit despre el într-un mod formal, trimițîndu-l practic înapoi, la locul pe care considerau că-l merită.

Am încercat să schițăm două modalități tipice prin care performerii își minimalizează publicul: prin ridiculizarea performării rolului și prin faptul de a vorbi la adresa lui în termeni devalorizanți. Mai există și alte modalități tipice de a o face. Atunci cînd nici un membru al audienței nu este de față, se poate întîmpla ca membrii echipei să discute aspecte ce țin de rutina lor într-un registru cinic sau pur tehnic, exprimînd limpede clivajul dintre viziunea pe care o au asupra activității lor și cea pe care o cultivă în fața publicului. Cînd coechipierii sînt avertizați că audiența se apropie, ei își pot suspenda intenționat performarea pînă în ultimul moment, pînă în clipa în care publicul poate întrezări culisele. În aceeași ordine de idei, echipa se poate lăsa în voia relaxării de

* Termen jignitor pentru o persoană albă. Apare pe la începutul secolului XX. Etimologia este probabil de origine vest africană (n. tr.).

1. David W. Maurer, *Whiz Mob*, American Dialect Society, Gainesville, Florida, 1955, p. 113.

culise exact în momentul în care publicul pleacă. Prin intermediul acestei voluntare și rapide treceri înspre și dinspre actul performării, echipa riscă să contamineze și să maculeze publicul printr-un comportament de culise sau răzvrătindu-se împotriva obligației de a susține un spectacol în fața publicului, sau chiar să marcheze într-un mod extrem de ostentativ diferența dintre echipă și public, făcînd toate aceste lucruri la limita explicitului. O altă formă de agresiune îndreptată împotriva celui absent este reprezentată de cicălelile și glumele de care are parte un membru al echipei atunci cînd este pe punctul de a pleca (sau cînd intenționează să plece) din rîndul coechipierilor lui și de a ajunge, mai mult sau mai puțin direct, în rîndurile publicului. În asemenea situații, coechipierul care este gata să plece poate fi tratat ca și cum ar fi făcut-o deja, iar insultele sau familiaritatea se pot năpusti din plin asupra lui și, implicit, asupra publicului. În fine, o ultimă formă de agresiune se regăsește în situațiile în care o persoană din public este adusă oficial în interiorul echipei. Din nou, aceasta riscă să fie tratată în glumă și să-i fie făcută „viața amară", oarecum din aceleași motive pentru care a fost blamată în momentul în care și-a părăsit propria echipă.[1]

Tehnicile de minimalizare care au fost luate în discuție arată faptul că, din punct de vedere verbal, indivizii sînt relativ bine tratați față în față și relativ prost tratați pe la spate. Această constatare pare a fi una din generalizările elementare care pot fi făcute în ceea ce privește interacțiunea, însă nu în natura noastră general umană ar trebui căutată o explicație a acestui fenomen. După cum am sugerat și mai înainte, minimalizarea de culise a publicului funcționează ca o formă de a menține moralul echipei. Iar atunci cînd publicul este de față, tratarea lui respectuoasă se impune, dar nu de dragul lui, sau nu exclusiv de dragul lui, ci pentru a fi asigurată continuitatea unei interacțiuni calme și organizate. Sentimentele „reale" ale performerilor față de un membru al publicului (fie ele pozitive sau negative) par a avea prea puțin

1. *Cf.* Kenneth Burke, *A Rhetoric of Motives*, p. 234, care, oferind o analiză socială a individului pe cale de a fi inițiat, folosește drept cuvînt-cheie termenul „terorizare".

de-a face cu problema în cauză, fie că este vorba de modul în care acest membru al publicului este tratat în prezență, fie că este vorba de cum este tratat în absență. Poate fi adevărat că viața de culise arată deseori ca un consiliu de război; însă, atunci cînd două echipe se întîlnesc într-un spațiu de interacțiune, se pare că ele nu pun problema în termeni de beligeranță sau nonbeligeranță. Ele se întîlnesc sub un armistițiu temporar, respectiv sub umbrela unui consens profesional, în scopul de a-și face fiecare treaba.

2) Conversația de scenă

Atunci cînd membrii unei echipe nu se află în prezența publicului, discuțiile alunecă adesea către probleme ce țin de viața de scenă. Sînt concepute experimental postúri, replici sau atitudini scenice care sînt apoi „rezolvate" de întreaga echipă reunită; se analizează calitățile și defectele regiunilor expuse disponibile; sînt luate în considerare volumul și caracteristicile unui public potențial; se discută despre disfuncționalitățile care au apărut în performările anterioare, precum și despre posibilele disfuncționalități; se comunică informații noi cu privire la echipele unor colegi; se reflectează asupra modului în care a fost receptată o performare anterioară a unuia dintre ei, sub forma așa-ziselor *post-mortem*-uri; se tratează răni vechi și se ridică moralul echipei pentru următoarea performare.

Conversația de scenă, atunci cînd apare sub alte nume, cum ar fi bîrfă, „discuții de birou" etc., este un concept desuet. Am insistat asupra ei deoarece scoate în evidență faptul că indivizi cu roluri sociale radical diferite trăiesc în același climat al experienței dramaturgice. Tipul de discurs dramaturgic pe care-l practică niște actori și niște eruditi este destul de diferit, însă discursul pe care îl au despre discursurile lor este destul de asemănătoare. Într-o măsură surprinzător de mare, înainte de acest discurs scenic, vorbitorii discută cu prietenii lor despre ceea ce va stîrni sau nu interesul publicului, despre ceea ce ar putea sau nu ofensa; după acest discurs, toți vorbitorii discută cu prietenii despre cadrul

scenografic în care și-au ținut discursul, despre tipul de public pe care l-au atras sau despre ce tip de receptare au obținut. Conversația de scenă a mai făcut obiectul unei analize atunci cînd am vorbit despre activitatea de culise și despre solidaritatea colegială, motiv pentru care nu va mai fi luată în discuție în cele ce urmează.

3) Complicitatea de echipă

Atunci cînd un participant transmite ceva în timpul unei interacțiuni, se așteaptă din partea lui să comunice doar prin intermediul personajului pe care a ales să-l proiecteze, adresîndu-se deschis – prin toate replicile sale – întregii interacțiuni, așa încît tuturor persoanelor prezente li se conferă un statut egal de receptori ai actului de comunicare. Așa se face că șoptitul, de pildă, e considerat adesea neindicat și chiar interzis, deoarece riscă să compromită impresia că performerul este doar ceea ce pare a fi sau că lucrurile sînt așa cum pretinde el că ar fi.[1]

În ciuda faptului că se așteaptă ca tot ceea ce spune un performer să se înscrie în definiția situației elaborată de el, acesta poate transmite totuși în timpul unei interacțiuni mesaje care sînt neadecvate cu rolul său, și o face în așa fel încît publicul, în ansamblul său, să nu poată întrevedea faptul că a fost transmis vreun lucru care iese din definiția situației. Persoanele care participă la această comunicare secretă se află într-o relație de complicitate reciprocă cu restul participanților. Recunoscînd între ei faptul că păstrează secrete relevante față de celelalte persoane prezente, ei recunosc unul față de celălalt că spectacolul inocent

1. În jocurile de divertisment, șușotelile pot fi considerate acceptabile, ca și în cazurile în care avem de-a face cu publicuri – cum ar fi, de pildă, copiii sau străinii – față de care poate fi arătată ceva mai puțină considerație. În situații sociale în care societăți sau grupuri de persoane poartă conversații separate în prezența vizibilă a tuturor celorlalți, participanții din fiecare grup fac adesea efortul de a se comporta ca și cum ceea ce spun ei *ar putea* fi spus și în celelelte grupuri, chiar dacă acest lucru nu se întîmplă.

pe care-l susțin, și anume spectacolul de a fi doar personajul pe care-l proiectează oficial, nu este nimic altceva decît un spectacol. Printr-o astfel de mișcare secundă, performerii pot întări o solidaritate de culise chiar și atunci cînd se află implicați într-o performare în care se exprimă cu impunitate lucruri inacceptabile în ceea ce privește publicul, dar și lucruri privitoare la ei înșiși pe care publicul le-ar găsi inacceptabile. Voi numi „complicitate de echipă" orice comunicare complice în care mesajele sînt transmise prudent, în așa fel încît să nu riște să amenințe în vreun fel iluzia care i se oferă publicului.

O formă importantă de complicitate de echipă se regăsește în cazul sistemului de semnale secrete prin care performerii pot primi sau transmite clandestin informații pertinente, pot solicita ajutorul sau alte lucruri asemănătoare care se dovedesc a fi relevante pentru o punere în scenă reușită a unui spectacol. În cele mai multe cazuri, aceste indicații scenice vin de la sau se îndreaptă către regizorul reprezentației, iar misiunea lui de a gestiona impresiile este simplificată substanțial de faptul că are la îndemînă un astfel de limbaj subteran. Indicațiile scenice asigură adesea relaționarea dintre cei implicați în actul performării și cei care oferă asistență sau indicații de culise. Astfel, prin niște simple bătăi din picior, o gazdă poate da instrucțiuni personalului din bucătărie, în timp ce simulează o implicare totală în conversația de la masă. La fel, în timpul emisiunilor de radio sau televiziune, cei care se află în cabina de control apelează la un întreg vocabular de semne pentru a coordona performerii, mai ales în ceea ce privește modul în care aceștia din urmă își gestionează timpul, fără a permite publicului să devină conștient de faptul că un sistem de control al comunicării funcționează în paralel cu acea comunicare care performerii și publicul participă oficial. În lumea afacerilor, directorii care vor să pună capăt interviurilor rapid, dar diplomatic își vor instrui secretarele să-i întrerupă la momentul oportun, invocînd o scuză potrivită. Un alt exemplu poate fi luat din acel tip de spațiu social din America în care se vînd pantofi. Atunci cînd un client se întîmplă să ceară o pereche de pantofi cu un număr mai mare decît cele care se găsesc sau cele care îi vin, poate fi abordat în felul următor:

Pentru a asigura clientul că va reuși să lărgească pantoful, vînzătorul îi poate spune acestuia că va întinde pantoful pînă îi va veni bine. Această frază îi transmite celui care ambalează marfa nu să lărgească pantofii respectivi, ci să-i împacheteze așa cum sînt și să-i țină sub tejghea pentru un scurt timp.[1]

Indicațiile scenice sînt implicate, firește, și în relația dintre performeri și un complice sau un aliat din rîndul publicului, ca în cazul „schimbului de focuri" dintre un vînzător ambulant și spionul lui infiltrat în mulțimea ignorantă. De cele mai multe ori întîlnim astfel de indicații printre coechipieri atunci cînd performează, acest fenomen legitimînd oportunitatea folosirii conceptului de echipă în locul unui demers analitic al interacțiunii în termenii unui tipar de performări individuale. Acest tip de complicitate de echipă joacă, de pildă, un rol important în gestionarea impresiei în magazinele americane. Angajații unui anumit magazin își construiesc frecvent propriile lor indicații, la care apelează atunci cînd performează în fața clientului, cu toate că unii termeni ai acestui vocabular par a fi fost relativ standardizați și se regăsesc sub aceeași formă în multe magazine din țară. Atunci cînd angajații fac parte dintr-un grup care vorbește o limbă străină, cum se întîmplă uneori, pot apela la această limbă cînd se dorește o comunicare secretă – practică folosită și de părinți care vorbesc cifrat în fața copiilor mici sau de membrii claselor dominante americane care își vorbesc în franceză atunci cînd vor să-și comunice lucruri pe care să nu le înțeleagă copiii lor, servitorii sau partenerii de afaceri. Totuși, această tactică, ca și șoptitul, este considerată o cruzime și o impolitețe; prin aceste strategii, secretele sînt păstrate, însă nu se poate ascunde și faptul că sînt păstrate secrete. În asemenea condiții, este destul de greu pentru coechipieri să-și păstreze fața de solicitudine sinceră față de client (sau deschiderea față de copii etc.). Fraze aparent inofensive, pe care clientul are impresia că le înțelege, se dovedesc foarte folositoare vînzătorilor. De exemplu, dacă un client într-un magazin de pantofi dorește cu orice preț o pereche avînd, să zicem, mărimea B, vînzătorul îl poate convinge pe client că exact asta va avea:

1. David Geller, „Lingo of the Shoe Salesman", *American Speech*, IX, p. 285.

...vînzătorul va chema un coleg de la alt raion și-l va întreba *„Benny*, ce mărime este perechea asta?". Adresîndu-i-se cu „Benny", îi sugerează că răspunsul ar trebui să fie că perechea are mărimea B.[1]

O ilustrare excelentă a acestui tip de complicitate este oferită într-o lucrare despre firma de mobilă Borax:

O clientă este deja în magazin, dar dacă nu poate fi determinată să cumpere? Prețul este prea mare; trebuie să se consulte cu soțul; ea doar a ieșit la cumpărături. A o lăsa să plece (adică să scape fără a cumpăra) echivalează cu o trădare față de firma Borax. Așa că vînzătorul lansează un SOS în tot magazinul, apăsînd discret un buton cu piciorul. Într-o secundă, „directorul" își face apariția pe scenă, intens preocupat de un set de mobilier și ignorîndu-l total pe acest Aladin care-l chemase.

— Scuzați-mă, dle Dixon, zice vînzătorul, simulînd groaza de a deranja un personaj atît de ocupat, mă întreb dacă ați putea face ceva pentru clientul meu. Dumneaei consideră că prețul acestui set mobilier este prea ridicat. Doamnă, vi-l prezint pe dl Dixon, directorul nostru.

Dl Dixon își drege vocea teatral. Are peste 1,80 m, păr grizonat și poartă la reverul hainei un ac cu însemnele masonice. După înfățișare, nimeni n-ar putea bănui că este un simplu funcționar, un vînzător special căruia îi revine sarcina de a se ocupa de clienții dificili.

— Da, zice dl Dixon, frecîndu-și bărbia bine rasă, înțeleg. Poți să pleci, Bennett. Mă voi ocupa eu de doamna. Momentan sînt ceva mai liber.

Vînzătorul se retrage, cu o expresie umilă, deși îi va face zile fripte lui Dixon dacă ratează afacerea.[2]

Practica descrisă mai sus, aceea de a „pasa" un client unui alt vînzător care preia rolul directorului, pare a fi destul de des întîlnită în multe magazine. Alte exemplificări pot fi găsite într-un studiu asupra limbajului vînzătorilor de mobilă:

„Îmi spui, te rog, numărul acestui articol?" este o întrebare care privește prețul articolului respectiv. Răspunsul care va fi oferit este codificat. Iar codul este același peste tot în Statele Unite și constă pur și simplu în dublarea costului, vînzătorul știind ce procent de profit să mai adauge la acesta.[3]

Pronunțarea cuvîntului *Verlier* funcționează ca o comandă [...], însemnînd „retrage-te". Se apelează la el atunci cînd un vînzător vrea să-i comunice

1. David Geller, *op. cit.*, p. 284.
2. Conant, *op. cit.*, p. 174.
3. Charles Miller, „Furniture Lingo", *American Speech*, VI, p. 128.

unui alt vînzător că prezența acestuia din urmă afectează nedorit o potențială vînzare.[1]

În hățișul semi-ilegal și foarte presant al vieții noastre comerciale, se întîmplă adesea ca membrii echipei să apeleze la un vocabular dobîndit în scopul explicit de a comunica în secret informații deosebit de importante în economia spectacolului. E de așteptat totuși ca acest tip de cod să nu fie o practică comună în majoritatea cercurilor respectabile.[2] Cu toate acestea, se constată că majoritatea coechipierilor apelează la un vocabular de gesturi și de priviri asimilat informal și adesea inconștient, prin care pot fi transmise indicații scenice avînd la bază complicitatea.

Cîteodată aceste indicații informale sau „semne saturate de semnificații" (*„high signs"*) au darul de a iniția o nouă fază în cadrul unei performări. Astfel, atunci cînd se află în compania altor persoane, un soț îi poate comunica soției sale, prin modulații subtile ale vocii sau printr-o schimbare a poziției , că ar fi cazul să înceapă să-și ia rămas bun de la însoțitorii lor. În acest fel, echipa conjugală continuă să cultive aparența unei unități acționale care pare spontană, dar care de cele mai multe ori presupune o disciplină strictă. Cîteodată, se apelează la aceste indicații ca la o modalitate prin care un performer își avertizează un coechipier de faptul că un alt performer începe să-și iasă din rol. Șutul pe sub masă și încruntarea au devenit exemple deosebit de banale. Un acompaniator la pian sugerează un mod prin care interpreții care falsează pot fi aduși din nou la partitură:

1. *Ibid.*, p. 126.
2. Excepția se regăsește, previzibil, în cazul relației șef-secretară din instituții respectabile. *Esquire Etiquette*, de pildă, aprobă următoarea situație (p. 24):

„Dacă împarți biroul cu secretara ta, ar fi indicat să stabiliți un semnal prin care ea să știe cînd vrei să fii lăsat singur pentru a vorbi în particular cu un client. «Vrei să ne lași un moment singuri, dră Smith?» este o întrebare stînjenitoare pentru toată lumea; mult mai ușor ar fi dacă ai putea transmite același mesaj bazîndu-te pe un aranjament prealabil care să sune cam așa: «Dră Smith, ai putea să verifici dacă se poate încheia afacerea aceea cu departamentul comercial?»"

Acompaniatorul reușește acest lucru urcînd tonul, astfel încît sunetul instrumentului să poată ajunge la urechea cîntărețului peste sau mai degrabă prin vocea sa. Probabil că una dintre notele din armonia *pianoforte* este exact acea notă pe care cîntărețul ar trebui să o cînte, și atunci instrumentistul va face din ea o notă predominantă. Atunci cînd această notă nu se regăsește în acompaniamentul vocal *pianoforte*, el va fi nevoit să o adauge într-o cheie de *soprano*, unde va fi cîntată înalt, puternic și clar pentru a fi auzită de cîntăreț. Dacă acesta din urmă cîntă o pătrime diez sau o pătrime bemol, ar fi o realizare extraordinară din partea lui să continue să cînte fals, mai ales dacă acompaniatorul cîntă linia vocală cu el de-a lungul întregii fraze muzicale. În momentul în care va percepe semnalul de alarmă, acompaniatorul va continua să rămînă în stare de alertă și va lansa nota cîntărețului la anumite intervale de timp.[1]

Același autor continuă cu o constatare care se aplică mai multor feluri de performări:

Un cîntăreț receptivnu va avea nevoie decît de cel mai subtil indiciu din partea partenerului său. Și, într-adevăr, aceste indicii pot fi atît de subtile, încît cîntărețul însuși poate să nu fie conștient de receptarea lor în timp ce le folosește. Cu cît cîntărețul este mai puțin receptiv, cu atît mai marcate și, implicit, mai evidente trebuie să fie aceste indicii.[2]

Un alt exemplu poate fi găsit în analiza lui Dale asupra modului în care funcționarii de stat reușesc în timpul unei întîlniri să le indice ministrului lor că acesta se află pe un teren primejdios:

Însă, de-a lungul conversației, pot apărea aspecte noi și neprevăzute. Dacă, în cadrul unei comisii, un funcționar de stat va constata că ministrul său adoptă o linie pe care el o consideră greșită, el nu-i va spune acest lucru sub o formă atît de categorică; fie va mîzgăli o notă pe care i-o va înmîna ministrului, fie va lansa diplomatic anumite aspecte sau sugestii ca mici modificări la luarea de poziție a ministrului. Un ministru cu experiență va observa imediat semnalul de alarmă și se va retrage delicat sau cel puțin va amîna discuția. Este clar că o cooperare între miniștri și funcționari de stat într-o comisie presupune din cînd în cînd tact și promptitudine perceptivă din partea ambelor părți.[3]

Foarte frecvent, indicațiile scenice informale au rolul de a avertiza coechipierii că au intrat subit în raza vizuală a publicului. Astfel, la

1. Moore, *op. cit.*, pp. 56-57.
2. *Ibidem*, p. 57.
3. Dale, *op. cit.*, p. 141.

Hotelul Shetland, cînd un client cazat acolo se dovedește suficient de îndrăzneț să intre în bucătărie fără a fi invitat, prima persoană care va observa această intruziune va striga, cu un ton special al vocii, fie numele altui membru al personalului, fie va folosi un apelativ colectiv, ca de pildă „copii" („*bairns*"*) în cazul în care sînt prezente cel puțin două persoane. La acest semnal, bărbații își vor scoate pălăriile de pe cap, își vor da jos picioarele de pe scaun, femeile vor adopta o poziție mai cuviincioasă și toți cei prezenți vor lua o poziție de drepți în așteptarea unei performări neașteptate. O binecunoscută avertizare dramaturgică care se învață formal este semnalul vizual folosit în studiourile de înregistrare. Aceasta spune, literal sau simbolic: „Ești în direct". Un indiciu la fel de răspîndit este relatat de Ponsonby:

Regina [Victoria] obișnuia să doarmă în timpul călătoriilor obositoare și, pentru a nu fi văzută în această postură de mulțimea dintr-un sat, îmi îndesam pintenii în coastele calului de fiecare dată cînd zăream în față o mulțime de oameni, făcînd bietul animal să se cabreze și să scoată un fornăit. Prințesa Beatrice știa că această agitație însemna că se apropie o mulțime și, dacă Regina nu se trezea singură din cauza zgomotului, atunci o trezea chiar ea.[1]

Multe alte categorii de persoane au stat de pază în timpul perioadelor de relaxare a numeroase alte genuri de performeri, așa cum poate fi dedus din studiul lui Katherine Archibald despre munca dintr-un șantier naval:

În momentele în care se făcea o pauză clandestină, mi s-a întîmplat să stau de pază la ușa unei barăci de unelte, gata să dau alarma în cazul în care ar f venit un supraveghetor sau un șef sus-pus, în timp ce nouă sau zece șefi ma mici jucau zilnic poker cu muncitorii, profund absorbiți de joc.[2]

Prin urmare, există indicații scenice tipice care transmit perfor merilor că terenul este liber și că relaxarea feței devine posibilă Alte semnale de alarmă au rolul de a avertiza performerii că, deș lucrurile păreau să le indice că pot renunța la prudență, există totuși de față membri din public, astfel că o atare inițiativă ar f

* În scoțiană (n. tr.).
1. Ponsonby, *op. cit.*, p. 102.
2. Archibald, *op. cit.*, p. 194.

neinspirată. De altfel, în lumea criminalității, avertizarea că urechile „legii" te ascultă sau că ochii „legii" te văd capătă o importanță atît de mare încît i-a fost desemnată o expresie specială – *giving the office*. Astfel de semnale mai pot transmite echipei că un membru aparent inocent al publicului este, de fapt, un ochitor sau un *shopper* sau cineva care se dovedește a fi mai mult sau mai puțin decît ceea ce pare.

Ar fi dificil pentru orice echipă – o familie, de exemplu – să-și gestioneze impresiile pe care le proiectează fără ajutorul acestui ansamblu de semnale de alarmă. O autobiografie avînd ca protagoniste o mamă și o fiică trăind într-o singură cameră în Londra oferă un alt exemplu:

Pe drum, după ce am trecut de „Gennaro", am început să-mi fac probleme în privința prînzului pe care urma să-l luăm, întrebîndu-mă cum o va primi mama pe Scotty [o colegă manichiuristă pe care o invitase la prînz acasă la ele pentru prima dată] sau ce va crede Scotty despre mama; nu ajunsesem bine pe scări că am și început să vorbesc foarte tare, ca să o avertizez că nu sînt singură. Într-adevăr, acesta era un semnal pe care-l stabilisem între noi două, fiindcă, atunci cînd doi oameni trăiesc împreună într-o singură cameră, nu se poate descrie halul de dezordine peste care poate da ochiul unui vizitator neașteptat. Întotdeauna puteai găsi cîte o țigaie sau o farfurie murdară în locuri unde n-ar trebui să fie, ori ciorapi sau o hăinuță atîrnate la uscat deasupra cuptorului. Mama, avertizată de vocea ridicată a exuberantei sale fiice, urma să se agite prin cameră ca un titirez, ascunzînd țigaia, farfuria sau ciorapii, operație după care lua o poză statuară plină de demnitate, foarte calmă, gata să-și primească vizitatorul. Dacă s-ar fi întîmplat să nu aibă suficient timp să facă curat cum trebuie și ar fi uitat ceva la vedere, atunci aș fi observat ochiul ei vigilent fixat asupra acelui lucru și ar fi trebuit să mă debarasez de el fără a atrage atenția vizitatorului.[1]

Mai poate fi adăugată în final următoarea observație: cu cît mai inconștient sînt învățate și folosite astfel de indicii, cu atît mai ușor va fi pentru membrii unei echipe să ascundă – chiar și față de ei înșiși – faptul că funcționează ca o echipă. După cum am sugerat și anterior, o echipă poate fi o societate secretă, chiar și pentru proprii ei membri.

1. Mrs. Robert Henrey, *Madeleine Grown Up*, Dutton, New York, 1953, pp. 46-47.

Strîns legat de indicațiile scenice este felul în care echipele reușesc să găsească modalități de a-și transmite reciproc ample mesaje verbale, în așa fel încît să fie protejată o impresie proiectată care ar fi periclitată, dacă publicul și-ar da seama că o informație de acest tip a fost transmisă. Din nou putem invoca un exemplu din administrația de stat britanică:

Cu totul alta este situația atunci cînd un funcționar de stat este solicitat să supravegheze un proiect de lege suspus discuției în Parlament sau să se ducă la oricare din cele două Camere pentru o dezbatere. El personal nu poate vorbi; tot ce poate face este să-i ofere ministrului materiale și sugestii, sperînd că îi vor fi utile. Este, cred, inutil să mai spunem că ministrului i se face cu mare atenție un „rezumat" înainte de orice alocuțiune, cum este cazul la o a doua sau o a treia prezentare a unui proiect de lege important sau în cazul prezentării estimărilor anuale ale ministerului: în astfel de situații ministrului i se pun la dispoziție note detaliate privind orice punct sau aspect care ar putea fi adus în discuție, inclusiv anecdote și „mici strategii de destindere" cu o tentă oficială adecvată. El însuși, împreună cu secretarul său particular sau cu secretarul permanent, cheltuiesc probabil mult timp și energie selectînd din aceste note pe cele mai eficiente din punct de vedere retoric, aranjîndu-le într-o ordine optimă sau punînd la punct un discurs impresionant. Toate aceste lucruri nu-l solicită prea mult nici pe ministru, nici pe funcționarii săi; treaba este făcută calm și relaxat. Partea grea începe abia în momentul în care trebuie să dea ultima replică la sfîrșitul unei dezbateri. Atunci ministrul trebuie să se bazeze, în cea mai mare parte, doar pe el însuși. Este adevărat că funcționarii de stat – care au stat cu o răbdare inepuizabilă în micul balcon din dreapta tribunei președintelui Camerei sau la intrarea în Camera Lorzilor – și-au notat din luările de cuvînt ale opoziției toate inexactitățile și distorsiunile, raționamentele false, interpretările greșite ale propunerilor Guvernului și alte puncte slabe, însă de cele mai multe ori este dificil să speculeze atunci aceste informații. Cîteodată, secretarul parlamentar personal al ministrului poate fi văzut ridicîndu-se de pe scaun, îndreptîndu-se agitat către balconul oficial și purtînd în șoaptă o discuție cu funcționarii de stat; alteori, o notă îi va fi înmînată ministrului; foarte rar se poate întîmpla ca acesta să vină el însuși să pună o întrebare. Toate aceste forme firave de comunicare trebuie să se desfășoare sub ochii Camerei și nici un ministru nu se arată preocupat de faptul că pare un actor care nu-și știe replicile și solicită să-i fie suflate.[1]

Eticheta de afaceri, orientată după cîte se pare mai mult de secretele strategice decît de cele morale, oferă următoarele sugestii:

1. Dale, *op. cit.*, pp. 148-149.

...Fii atent cum închei o conversație telefonică dacă un intrus se află în raza ta auditivă. Dacă cineva îți transmite un mesaj și vrei să te asiguri că l-ai receptat corect, nu repeta tu mesajul; roagă-l în schimb pe care cu care vorbești să o facă, astfel încît să nu trîmbițezi un posibil mesaj confidențial tuturor neaveniților.

...Acoperă-ți actele înainte ca un intrus să intre în birou sau fă-ți obiceiul să le păstrezi în dosare sau să le acoperi cu o foaie albă de hîrtie.

...Dacă chiar trebuie să vorbești cu cineva din organizația ta, atunci cînd acesta se află în prezența unui intrus sau a oricărei alte persoane care nu are legătură cu mesajul tău, fă-o în așa fel încît terța persoană să nu poată extrage nici o informație. Ai putea să folosești rețeaua telefonică internă mai degrabă decît *intercom*-ul, să zicem, ori să scrii mesajul pe o bucată de hîrtie pe care apoi s-o înmînezi, în loc să vorbești de față cu toată lumea.[1]

Un vizitator care este așteptat trebuie anunțat imediat. Dacă ești prins înăuntru cu o altă persoană, secretara ta te va întrerupe să-ți spună ceva de genul: „Întîlnirea dumneavoastră de la ora trei a venit. M-am gîndit ca ați vrea să știți". (Ea nu va menționa numele vizitatorului în prezența unui *outsider*. Dacă se întîmplă să nu-ți amintești cine este „întîlnirea de la ora trei", ea îți va scrie numele pe o bucățică de hîrtie pe care ți-o va înmîna sau va folosi telefonul tău personal în locul interfonului.)[2]

Am afirmat că indicațiile scenice pot fi considerate una dintre principalele expresii ale complicității de echipă; un alt tip de complicitate presupune o comunicare care are, în mare, rolul de a-i confirma performerului faptul că el nu aderă cu adevărat la consensul funcțional, că spectacolul pe care-l dă nu este decît un spectacol, asigurîndu-și în felul acesta cel puțin un mecanism de apărare împotriva revendicărilor publicului. Putem eticheta această activitate drept „complicitate derizorie"; în general, implică o minimalizare secretă a publicului, deși uneori poate fi vehiculată viziunea asupra publicului să fie prea flatantă pentru a se încadra în consensul funcțional. În acest caz avem de-a face cu pandantul ascuns al atitudinii față de public comparativ cu fenomenul care a fost descris la secțiunea „Tratarea celui absent".

Probabil că această complicitate derizorie se manifestă cel mai frecvent între performer și el însuși. Școlarii ilustrează perfect această situație atunci cînd își încrucișează degetele în timp ce

1. *Esquire Etiquette*, *op. cit.*, p. 7. Spațiile punctate sînt ale autorilor.
2. *Esquire Etiquette*, *op. cit.*, pp. 22-23.

spun o minciună sau cînd își scot limba în momentul în care profesoara nu poate vedea „omagiul". Iarăși, un alt exemplu este cel în care angajații se strîmbă la șefii lor sau gesticulează mimînd o înjurătură, făcînd toate aceste acte care traduc dispreț sau insubordonare dintr-un unghi din care cei cărora le sînt adresate gesturile nu-i pot vedea. Probabil că forma cea mai timidă a acestui tip de complicitate se regăsește în practica „reveriei" sau a „evadării" în ținuturi imaginare în timp ce se încearcă să se mențină totuși aparențele performării rolului în fața unui individ care ascultă.

Complicitatea derizorie apare și între membrii unei echipe atunci cînd fac o performare. Astfel, dacă un cod secret de insulte verbale poate fi întîlnit doar în lumea ciudată a vieții comerciale de azi, putem afirma că nu există nici o firmă comercială într-atît de onorabilă încît angajații ei să nu schimbe reciproc priviri pline de înțeles atunci cînd se află în prezența unui client indezirabil sau a unui client dezirabil, dar care se comportă neplăcut. În aceeași ordine de idei, este extrem de greu, în societatea actuală, pentru un soț și o soție (sau pentru doi prieteni apropiați), care-și petrec seara în compania convivială a unei terțe persoane să nu aibă la un moment dat un schimb de priviri care să contrazică furtiv atitudinea pe care o afișează oficial față de această persoană.

O formă mai ofensatoare a acestui tip de agresiune îndreptată împotriva publicului se întîlnește în situațiile în care performerul este obligat să adopte o poziție care contrazice profund convingerile lui personale. În acest punct poate fi invocat un fragment dintr-un raport care descrie cîteva dintre formele de apărare la care apelau prizonierii de război în lagărele de îndoctrinare chinezești:

Trebuie spus totuși că prizonierii găseau numeroase căi prin care reușeau să se supună literei, dar nu și spiritului legii impuse de chinezi. De exemplu, în timpul ședințelor în care se exersa autocritica în public, ei punctau adesea exact cuvintele care nu trebuie din propoziție, făcînd astfel ca întregul ritual să devină ridicol: „Mă căiesc că l-am făcut pe tovarășul Wong *un ticălos neisprăvit*". O altă distracție era să promită că nu va fi *prins* comițînd o infracțiune în viitor. Astfel de procedee se dovedeau a fi eficiente deoarece chiar și

chinezii care știau engleza nu erau atît de familiarizați cu idiomul sau cu argoul încît să poată detecta aluziile subtile.[1]

O formă similară de comunicare neconcordantă cu personajul apare atunci cînd unul dintre membrii echipei își performează rolul de dragul amuzamentului secret al coechipierilor săi; de exemplu, el poate intra în pielea personajului cu un entuziasm afectiv care este în același timp și exagerat și adecvat, dar atît de aproape de ceea ce se așteaptă membrii publicului, încît aceștia din urmă nu prea își dau seama sau nu sînt siguri că ei sînt obiectul amuzamentului. Astfel, muzicienii de jazz care sînt obligați să abordeze o manieră ușoară (*corny**), o vor face cîteodată mai accentuat decît era cazul, mica exagerare servind ca mijloc de a-și transmite unul altuia disprețul față de publicul care solicită așa ceva și de a-și sublinia loialitatea față de un jazz superior.[2] O formă oarecum asemănătoare de complicitate o întîlnim atunci cînd un membru al echipei încearcă să-l tachineze pe altul în timp ce sînt amîndoi în mijlocul unei performări. În acest caz, scopul imediat va fi acela de a-l face pe coechipier să fie pe punctul de izbucni în rîs, să se împiedice ori să-și piardă prestanța în alt fel. De exemplu, la Hotelul Shetland, bucătarul poate sta uneori între intrarea în bucătărie și regiunile expuse ale hotelului, răspunzînd solemn și plin de demnitate, într-o engleză ireproșabilă, întrebărilor pe care îi sînt puse de oaspeții hotelului, în timp ce, din interiorul bucătăriei, cameristele, cu o mină serioasă, îl vor maimuțări într-un mod discret, dar perseverent. Ridiculizînd audiența sau tachinînd un coechipier, performerul demonstrează nu numai că nu este atașat de interacțiunea oficială, ci și că deține controlul acestei interacțiuni într-o asemenea măsură încît își permite să o manipuleze după cum vrea.

Ar mai putea fi menționată o ultimă formă de pantomimă. Adesea, cînd un individ interacționează cu un altu, a cărui conduită este jignitoare, primul va încerca să atragă privirile unei terțe

1. E.H. Schein, „The Chinese Indoctrination Program for Prisoners of War", in *Psychiatry*, nr. 19, pp. 159-160.

* Manieră de a cînta a unor *jazzman*-i din anii '20, caracterizată prin practicarea unor efecte ieftine (n. tr.).

2. Acest fenomen mi-a fost relatat personal de Howard S. Becker.

persoane – cineva care are un statut de intrus în raport cu interacțiunea respectivă – pentru a transmite non-verbal mesajul că nu poate fi tras la răspundere pentru caracterul sau comportamentul celui de-al doilea individ. Se poate concluziona că toate aceste forme de complicitate derizorie au tendința să apară aproape involuntar, sub forma unor indicii care sînt comunicate înainte de a putea fi oprite.

Dată fiind multitudinea de modalități prin care membrii unei echipe comunică unul cu celălalt într-un registru neadecvat cu personajele lor, n-ar fi deloc surprinzător ca performerii să dezvolte o slăbiciune pentru acest tip de activitate chiar și în momentele în care nu i se justifică necesitatea, ajungînd să caute parteneri pentru partiturile lor *solo*. În acest context devine de înțeles de ce un rol de echipă specializat care pare să cîștige teren este acela al „colegului", adică persoana care poate fi determinată să ia parte la o performare pentru plăcerea altei persoane, în scopul de a îi oferi celei din urmă sprijinul unui coechipier. Ne putem aștepta ca această stare de lucruri aparte să fie instituită ca obicei oriunde se întîlnesc diferențe majore între raporturile de putere și unde nu există nici un tabu în ceea ce privește relația socială dintre cei care dețin puterea și cei care nu o au. Efemerul rol social al însoțitorului oferă o bună ilustrare, după cum ne-o arată și o autobiografie fictivă scrisă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea:

> Pe scurt, datoria mea era aceasta: să fiu întotdeauna gata ca, în momentul în care aș fi fost anunțată, să-mi urmez stăpîna la orice petrecere la care mergea de plăcere sau din obligație. O însoțeam dimineața la toate vînzările, licitațiile, expozițiile etc. și trebuia să fiu prezentă în special la importantul eveniment al *cumpărăturilor* [...]. Îmi însoțeam stăpîna în toate vizitele pe care le făcea, mai puțin în cazul în care reuniunea era foarte selectă, și eram prezentă de fiecare dată cînd primea oaspeți acasă, situație în care mă comportam ca o servitoare de rang înalt.[1]

Se pare că această slujbă presupunea obligația de a-ți însoți stăpînul după bunul lui plac, nu atît din considerente servile (sau nu exclusiv), cît pentru ca stăpînul să aibă întotdeauna pe cineva de partea sa atunci cînd se întîlnește cu alții.

1. *Lady's Magazine*, XX, p. 235, citat in Hecht, *op. cit.*, p. 63.

Mișcări restructurante

Am afirmat în secțiunile anterioare că, atunci cînd niște indivizi se întîlnesc în vederea realizării unei interacțiuni, fiecare își asumă rolul care i-a fost distribuit în interiorul rutinei echipei sale și fiecare se alătură coechipierilor săi pentru a conserva dozajul optim de formalitate și informalitate, de distanță și intimitate față de membrii celeilalte echipe. Acest lucru nu înseamnă că se vor trata unul pe celălalt în același mod în care tratează publicul, ci înseamnă că se vor trata între ei într-un mod diferit față de cel care ar putea fi considerat „firesc" pentru ei. Am considerat comunicarea avînd la bază complicitatea ca fiind una din modalitățile prin care coechipierii se mai eliberează puțin de sub presiunea cerințelor restrictive pe care le presupune interacțiunea dintre echipe; în acest caz este vorba de un fenomen de deviere de care publicul nu poate lua cunoștință și care tinde, prin urmare, să perpetueze *status quo*. Cu toate acestea, rar se întîmplă ca performerii să se mulțumească cu aceste canale sigure de exprimare a nemulțumirii față de consensul funcțional. Ei vor încerca adesea să iasă din personaj într-un mod în care să poată fi observat de public, dar care însă nu va pune în pericol nici integritatea celor două echipe, nici distanța socială dintre ele. Aceste restructurări temporare neoficiale (sau controlate), avînd de multe ori un caracter agresiv, reprezintă un obiect de studiu interesant.

Cînd două echipe impun un consens funcțional oficial ca o garanție pentru o interacțiune socială corespunzătoare, de cele mai multe ori se poate întrezări și un canal neoficial de comunicare pe care fiecare echipă îl direcționează către cealaltă. Această comunicare neoficială poate lua diferite forme: aluzii, imitarea unor accente, glume bine plasate, tăceri semnificative, insinuări voalate, umor care lovește la țintă și multe alte practici simbolice. Regulile care privesc această ordine laxă sînt destul de stricte. Emițătorul are dreptul de a nega că ar fi „intenționat" ceva prin acțiunea sa, în cazul în care receptorul l-ar acuza în față că a transmis ceva inacceptabil, iar receptorul are dreptul de a se comporta de parcă nu s-ar fi transmis nimic, sau cel mult doar ceva inofensiv.

Se pare că tendința cea mai frecventă a comunicării subterane este aceea că fiecare echipă încearcă subtil să se pună pe sine într-o lumină favorabilă și să arunce la fel de subtil asupra celeilalte o lumină defavorabilă, ambele mișcări făcîndu-se deseori sub acoperirea amabilităților verbale și a complimentelor echivoce.[1] În acest mod, echipele reușesc să mai slăbească lesa care îi ține sub control în numele unui consens funcțional. Interesant este că aceste forțe tainice de autovalorizare și de-valorizarea celuilalt, și nu formele mai pedante ale ritualului social sînt cele care introduc adesea o rigiditate sumbră și forțată întîlnirilor sociabile.

În multe forme de interacțiune socială, comunicarea neoficială oferă un mijloc prin care o echipă poate lansa celeilalte o invitație hotărîtă, dar necompromițătoare prin care solicită ca distanța socială și gradul de formalitate să crească sau să scadă sau ca ambele echipe să înlocuiască interacțiunea cu una care presupune o reprezentație bazată pe un nou ansamblu de roluri. Acest fenomen este cunoscut și sub forma expresiei „a-și pune în funcțiune antenele" și presupune dezvăluiri prudente și revendicări aluzive. Prin intermediul declarațiilor care sînt voit ambigue sau care au un înțeles ascuns pentru cel inițiat, un performer este capabil să-și dea seama, fără a lăsa jos garda, dacă este sau nu indicat să se dispenseze de definiția curentă a situației. De exemplu, din moment ce nu este necesară menținerea unei distanțe sociale sau precauția față de colegii în plan profesional, ideologic, etnic sau de clasă etc., se întîmplă frecvent ca acești colegi să-și construiască un sistem de semne secrete care par inofensive unor non-colegi dar care îi comunică de fapt celui inițiat că se află printre ai lui și că poate renunța la poza pe care o

1. Termenul lui Potter pentru a desemna acest fenomen este *upmanship*. A mai fost luat în discuție sub forma expresiei „a puncta în favoarea ta", in E. Goffman, „On Face-Work", *Psychiatry*, nr. 18, pp. 221-222; „a-ți forța statusul", in A. Staruss, *Essay on Identity* (în curs de apariție). În unele cercuri americane, expresia „a pune pe cineva jos" este folosită exact în acest sens. O excelentă aplicație a acestui fenomen la un anumit tip de relație socială este oferită de Jay Haley, „The Art of Psychoanalysis", *ETC*, XV, pp. 189-200.

afișează. Astfel, criminalii Thug* din India secolului al XIX-lea, care camuflau în spatele unui spectacol de nouă luni de acțiuni civice ravagiile pe care le făceau anual, posedau un cod personal pentru a se recunoaște între ei. După cum ne spune un scriitor:

> Cînd niște membri Thug se întîlnesc, chiar dacă nu se cunosc, există ceva în înfățișarea lor care îi se relevă în final și celorlalți și, pentru a confirma bănuiala care s-a născut, cineva exclamă „Alee Khan!", replică care, continuînd să fie repetată și de cealaltă parte, echivalează cu o recunoaștere...[1]

În aceeași ordine de idei, bărbații din clasa muncitoare britanică încă care mai întreabă un străin „cît de departe de est" este; tovarășii lor francmasoni știu cum să răspundă acestei parole și știu că, după ce dau răspunsul așteptat, toți cei prezenți se vor destinde declarîndu-și reciproc intoleranța față de catolici și față de clasele reacționare. (În societatea anglo-americană, numele și înfățișarea persoanelor care sînt prezentate cuiva au o funcție similară, indicînd asupra cărui segment din populație ar fi neindicat să arunci ponegriri.) Astfel, unii patroni de restaurante de lux vor cere ca sandvișurile lor să fie făcute din pîine de secară și fără unt, oferind astfel personalului un indiciu al etnicității pe care patronul este pregătit să și-o asume.[2]

Dezvăluirea controlată prin care doi membri ai unei societăți selecte se fac cunoscuți unul celuilalt este probabil versiunea cea mai puțin subtilă a comunicării revelatoare. În viața cotidiană, unde indivizii nu au nici o societate secretă a cărei apartenență să o dezvăluie, intervine un proces mai delicat. Atunci cînd indivizii sînt nefamiliarizați cu opiniile și statuturile fiecăruia, intră în funcțiune un proces de strîngere de informații într-un mod discret, prin care un individ lasă să se vadă, încetul cu încetul, ce

* *Thug* – membru al unei organizații religioase de asasini din India care a fost suprimată în jurul anului 1825. A devenit, printr-o mișcare metonimică, un sinonim pentru „asasin", „brută" (n. tr.).

1. J. L. Sleeman, *Thugs or a Million Murders*, Sampson Low, London, f.a., p. 79.

2. „Team Work and Performance in a Jewish Delicatessen", lucrare nepublicată a lui Louis Hirsch.

păreri sau statut are. După ce și-a lăsat foarte puțin garda jos, așteaptă ca interlocutorul să-i justifice legitimitatea acestui gest, iar după această nouă asigurare poate coborî garda și mai jos. Formulînd ambiguu fiecare pas al auto-dezvăluirii, individul se asigură că poate întrerupe procedura renunțării la față în momentul în care nu primește nici o confirmare din partea celuilalt și din acel moment se poate comporta ca și cum ultima lui dezvăluire n-ar fi fost deloc o propunere. Astfel, cînd doi indivizi încearcă într-o conversație să descopere cît de precauți trebuie să fie în declararea adevăratelor lor opinii politice, unul dintre ei poate bloca procesul de dezvăluire gradată a poziționării lui în termeni de „stînga" sau „dreapta" exact în momentul în care celălalt lasă să se înțeleagă că se situează exact la polul opus al credințelor lui politice. În aceste cazuri, persoana care se dovedește a avea opiniile cele mai radicale se va purta cu tact, ca și cum opiniile lui nu ar fi mai radicale decît ale celuilalt.

Regăsim acest proces de dezvăluire treptată controlată și în cîteva din mitologiile și în aspectele asociate heterosexualității în societatea actuală. Relația sexuală este definită de regulă ca fiind una de natură intimă, în care inițiativa îi aparține bărbatului. De fapt, ritualul de seducere presupune o agresiune consimțită de ambele părți împotriva diferenței dintre sexe, venind din partea bărbatului, acesta încearcînd să îi impună unei persoane față de care trebuie să manifeste la început respect o poziție de subordonare intimă.[1] Totuși, o formă de agresiune și mai mare se întîlnește în situațiile în care consensul este definit în termeni de dominație și distanță, de care beneficiază un performer femeie și de subordonare din partea unui performer bărbat. Există atunci posibilitatea ca bărbatul să producă o redefinire a situației pentru a scoate în relief statutul lui sexual dominant prin contrast cu cel socio-economic în care este

1. În universul homosexualității, rolurile obișnuite vizînd aceste dezvăluiri ținute sub control au o dublă funcție: deconspirarea apartenenței la o societate secretă și preludiu al relațiilor dintre anumiți membri ai acestei societăți. O ilustrare literară inspirată o găsim în nuvela lui Gore Vidal, „Three Stratagems", din volumul *A Thirsty Evil*, Signet Pocket Books, New York, 1958, cu precădere pp. 7-17.

dominat.[1] În literatura proletară, de pildă, un bărbat sărac este cel care introduce această redefinire a situației atunci cînd este vorba de o femeie bogată; *Amantul doamnei Chatterley*, după cum s-a mai remarcat, este un exemplu elocvent. Și dacă studiem profesiile din domeniul serviciilor, în special cele modeste, descoperim inevitabil că aceia care le practică vor avea întotdeauna de povestit anecdote despre momentele în care ei sau unul din colegii lor au transformat o relație de serviciu într-una de natură sexuală (sau a făcut-o altcineva pentru ei). Folclorul asociat unor astfel de redefiniri agresive ocupă o parte importantă nu doar în mitologia anumitor profesii, ci și în cea a subculturii masculine în general.

Restructurările temporare prin intermediul cărora direcția interacțiunii poate fi deplasată către un registru neoficial de către un subordonat, sau extinsă tot neoficial de către un superior manifestă o oarecare stabilitate și instituționalizare în cazul „vorbirii cu două înțelesuri" (*double-talk*)[2]. Prin această tehnică de comunicare, doi indivizi își pot transmite informații într-o manieră sau pe o temă incompatibile cu relația lor oficială. Vorbirea cu două înțelesuri implică tip de insinuare care poate fi comunicată de către ambele părți și menținută o lungă perioadă de timp. Este o formă de comunicare complice care se diferențiază de celelalte tipuri de complicitate prin faptul că personajele împotriva cărora a luat naștere această complicitate sînt proiectate chiar de către

1. Probabil din respect față de spiritul freudian, unii sociologi par a lăsa să se înțeleagă că ar fi total deplasat, scandalos sau auto-revelator să concepi relația sexuală ca făcînd parte dintr-un sistem ceremonial, ca un ritual performat de ambele părți pentru a confirma simbolic o relație socială unică. ideile de mai sus se bazează pe contribuția lui Kenneth Burke care abordează clar o perspectivă sociologică atunci cînd definește actul de a face curte ca un principiu de natură retorică prin care sînt transgresate distanțele sociale. Vezi Burke, *A Rhetoric of Motives*, p. 208 *sqq.* și pp. 267-268.

2. În limbajul cotidian, expresia „vorbire cu două înțelesuri" mai are și alte două semnificații: este folosită pentru a desemna propoziții în care emisia de sunete are aparența unei coerențe, coerență care nu există în realitate; mai este folosită și pentru a desemna acele răspunsuri formulate ambiguu din rațiuni de protecție la întrebări la care cel care le-a pus aștepta un răspuns neechivoc.

persoanele care au inițiat-o. În general, vorbirea cu două înțelesuri intervine în timpul unei interacțiuni între un subordonat și superiorul lui, atunci cînd este vorba de aspecte care în mod oficial sînt exterioare competenței și jurisdicției subordonatului, dar care, în realitate, depind de acesta. Practicînd vorbirea cu două înțelesuri, subordonatul poate iniția linii de acțiune fără a-și recunoaște explicit vreo implicare în astfel de inițiative și fără a pune în pericol diferența de statut dintre el și superiorul lui. Se pare că închisorile și cazarmele abundă în acest mod de a vorbi. Mai întîlnim acest fenomen în situațiile în care subordonatul are o experiență profesională care-i lipsește superiorului său (cum este cazul frecvent întîlnit în birourile guvernamentale între un ministru delegat „permanent" și un ministru desemnat politic) sau în acele situații în care subordonatul vorbește „dialectul" unui grup de angajați, limbaj pe care superiorul lui nu-l cunoaște. De asemenea, regăsim vorbirea cu două înțelesuri în cazurile în care două persoane sînt implicate într-o înțelegere reciprocă ilicită deoarece prin acest procedeu se poate produce comunicarea, fără ca vreunul dintre paricipanți să fie pus în situația de a depinde de celălalt. O formă similară de complicitate este întîlnită uneori și între două echipe care trebuie să mențină impresia că își sînt relativ ostile sau relativ distante, dar care găsesc reciproc profitabil să ajungă la o înțelegere în privința anumitor aspecte, reușind prin această tehnică să nu compromită aparențele de opoziție pe care sînt obligați să le afișeze fiecare.[1] Cu alte cuvinte, înțelegerile pot fi făcute și fără a crea acea relație de solidaritate reciprocă pe care o presupune de obicei încheierea unei înțelegeri între două părți. Mai mult, vorbirea cu două înțelesuri se dovedește a fi probabil și mai importantă în situații intime familiale sau profesionale, ca mijloc sigur de a exprima sau de a refuza dorințe sau ordine care nu ar fi putut fi exprimate sau refuzate explicit fără a afecta relația respectivă.

1. Vezi Dale, *op. cit.*, pp. 182-183, pentru ilustrarea compromisurilor tacite care apar între două echipe care sînt oficial în conflict. Vezi, de asemenea, Melville Dalton, „Unofficial Union-Management Relations", *American Sociological Review*, XV, pp. 611-619.

Am luat în discuție cîteva dintre principalele mișcări restructurante – mișcări în jurul, peste sau departe de linia trasată între două echipe. Fenomene ca dezvăluirile controlate, comentariile de nemulțumire neoficiale și vorbirea cu două înțelesuri au fost invocate aici ca exemple. Aș vrea să mai adaug cîteva tipologii la tabloul schițat.

Atunci cînd consensul care s-a stabilit între două echipe implică o opoziție declarată, constatăm că diviziunea muncii în interiorul fiecărei echipe poate conduce în cele din urmă la niște restructurări temporare care ne fac să ne gîndim că nu doar armatele se confruntă cu problema fraternizării. Un specialist dintr-o echipă poate ajunge la concluzia că are foarte multe în comun cu omologul lui din cealaltă echipă și că vorbesc împreună o limbă care tinde să îi aducă pe amîndoi de partea unei singure echipe, în opoziție cu tot restul participanților. Astfel, pe parcursul unor negocieri între salariați și patroni, avocații din tabere opuse pot fi surprinși schimbînd priviri complice atunci cînd un nespecialist din oricare dintre cele două echipe face o gafă legală evidentă. Atunci cînd specialiștii nu fac parte permanent dintr-o anumită echipă, ci mai degrabă își oferă serviciile temporar pe durata negocierilor, există posibilitatea ca ei să fie mai loiali în anumite privințe chemării lor profesionale sau colegilor lor decît echipei din care se întîmplă să facă parte în acel moment. Și, astfel, dacă aparența existenței unei opoziții între echipe trebuie să fie păstrată, loialitățile în diagonală pe care le manifestă specialiștii vor trebui să fie suprimate sau exprimate voalat. Avocații, intuind că persoanele care i-au angajat se așteaptă de la ei să manifeste ostilitate față de avocații din tabăra opusă, vor aștepta momentul unei pauze de culise pentru a avea o discuție amicală în legătură cu cazul. Discutînd rolul pe care funcționarii de stat îl joacă în dezbaterile parlamentare, Dale face o constatare asemănătoare:

> O serie de dezbateri pe o anumită temă [...] ține de regulă doar o zi. Dacă un minister are neșansa de a primi un proiect de lege amplu și litigios în ședința Camerelor reunite, ministrul și funcționarii de stat delegați să se ocupe de el vor trebui să stea acolo de la patru după-amiaza pînă la unsprezece seara (cîteodată și mai tîrziu, dacă se renunță la regula limitei de unsprezece seara), mai mult ca sigur în fiecare zi, de luni pînă joi, săptămîni la rînd... Cu toate acestea, funcționarii de stat sînt recompensați pentru sacrificiul lor. Acesta este prilejul cel mai potrivit pentru a-și reînnoi sau extinde relațiile din interiorul Camerei. Presiunea psihologică este mai mică decît în cazul unei dezbateri de o zi atît pentru membri, cît și pentru oficiali: pare perfect firesc să evadeze din sala de dezbateri pentru a fuma o țigară sau pentru a ieși pe terasă să înceapă o conversație plăcută, în timp ce o personalitate plicticoasă tocmai inițiază un amendament pe care toată lumea îl consideră nerealizabil. O anumită camaraderie ia naștere între toți cei implicați în discutarea unui proiect de lege – Guvern, opoziție și funcționari civili deopotrivă.[1]

Interesant este că, în anumite cazuri, chiar și fraternizarea de culise este considerată un pericol care poate amenința economia performării. Astfel, jucătorilor de baseball din tabere opuse li se cere prin regulamentul ligii să se abțină de la conversații conviviale în momentul în care meciul este gata să înceapă.

> Aceasta este o regulă ușor de înțeles. N-ar fi deloc recomandabil să vezi jucătorii conversînd degajați ca și cum ar fi la o bere și apoi să speri că se vor înfrunta într-o luptă hotărîtă – ceea ce și fac, de îndată ce meciul începe. Ei trebuie să se comporte ca și cum ar fi în tabere diferite tot timpul.[2]

În toate aceste cazuri, implicînd fraternizarea dintre specialiști situați de părți opuse, miza aflată în joc nu este aceea că secretele echipelor ar putea fi dezvăluite sau că interesele lor ar avea de suferit (deși acest lucru se poate întîmpla sau poate părea că se întîmplă), ci mai degrabă că aparența opoziției dintre echipe riscă să fie discreditată. Contribuția specialistului trebuie să pară un răspuns spontan la aspectele legate de caz, plasîndu-l întotdeauna pe o poziție opusă față de cealaltă echipă; atunci cînd el fraternizează cu tabăra cealaltă, valoarea profesională a acțiunilor sale s-ar putea să nu aibă de suferit, însă, din punct de vedere dramaturgic, are loc demascarea a ceea ce parțial se întîmplă – o performare cumpărată a unui rol de rutină.

Nu vreau să sugerez prin această discuție că fraternizarea ia naștere doar între specialiști care adoptă temporar poziții diferite

1. Dale, *op. cit.*, p. 150.
2. Pinelli, *op. cit.*, p. 169.

unii față de ceilalți. De fiecare dată cînd apar loialități încrucișate, se pot găsi indivizi care să se distribuie ostentativ în două echipe opuse în timp ce configurează tacit o altă pereche. Și, de fiecare dată cînd două echipe trebuie să mențină un grad înalt de antagonism sau de distanță socială sau ambele la un loc, poate apărea o regiune bine delimitată care reprezintă nu doar culisele performărilor pe care le fac echipele, ci este deschisă pentru membrii *ambelor* echipe. În spitalele publice de boli mintale, de pildă, există adesea o cameră sau o rezervă unde pacienții și îngrijitorii se pot angaja în activități cum ar fi pokerul sau bîrfa ascuțită a veteranilor; în acestă regiune este de la sine înțeles că îngrijitorii nu „vor face pe durii". În armată se întîlnește adesea o regiune asemănătoare. Un studiu privind viața pe mare oferă un alt exemplu:

> Există o veche regulă care spune că în bucătăria vaporului oricine este liber să spună absolut tot ce vrea, ca în Hyde Park. Un ofițer poate rosti orice răutate la adresa unui matelot, dar numai pînă în pragul ușii, altfel se va trezi sabotat pe vas sau marginalizat.[1]

> În primul rînd, nimeni nu rămîne vreodată singur cu bucătarul. Întotdeauna se găsește cîte cineva prin preajmă care să-i asculte bîrfele sau poveștile triste, așezat confortabil pe băncuța sprijinită de peretele cald din fața plitei, cu picioarele pe balustradă și cu obrajii îmbujorați. Tabloul picioarelor pe balustradă ne oferă cheia fenomenului: bucătăria este echivalentul pieței orașului pe vapor, iar bucătarul și soba lui toneta de *hotdog*. Aici este singurul loc unde ofițerii și marinarii se întîlnesc pe picior de egalitate, după cum va descoperi și tînărul marinar în momentul în care intră cu un aer perfect inocent. Adresîndu-i-se direct cu „dragule" sau „amice", bucătarul îi va găsi locul pe băncuță, lîngă Hank, unul dintre mecanici. [...]
>
> Fără această regiune de comunicare liberă, vasul este minat de subcurenți. Toată lumea poate constata în acele momente că tensiunea crește și echipajul devine din ce în ce mai greu de stăpînit. Unii pun asta pe seama căldurii, alții știu că, de fapt, lipsește străvechea supapă de siguranță: bucătăria.[2]

De multe ori, atunci cînd două echipe ajung să interacționeze social, o putem identifica pe cea care are un prestigiu general mai scăzut și pe cea cu prestigiul mai mare. În mod normal, cînd vorbim

1. Jan de Hartog, *A Sailor's Life*, Harper Brothers, New York, 1955, p. 155.
2. *Ibidem*, pp. 154-155.

de acțiuni restructurante în asemenea cazuri, avem în vedere eforturile echipei mai prost văzute de a modifica bazele interacțiunii într-o direcție mai favorabilă pentru ea sau de a micșora distanța socială și gradul de formalitate dintre ea și cealaltă echipă. Interesant este că apar ocazii în care devine profitabil pe termen lung ca echipa mai puternică reducă distanțele și să îi permită celeilalte echipe o mai mare intimitate și egalitate cu ea. În condițiile în care își asumă consecințele extinderii familiarității de culise și către cei inferiori, se poate dovedi că gestul corespunde unor interese mai îndepărtate și este indicat să o facă pentru moment. De pildă, C. Barnard declară că, pentru a preveni o grevă, a rostit în mod deliberat o înjurătură în prezența unui comitet reprezentînd muncitorii rămași șomeri și că era perfect conștient de semnificația gestului:

> După părerea mea – confirmată și de către alți oameni a căror opinie o respect –, ca regulă generală, este extrem de neindicat ca o persoană care ocupă o poziție înaltă să înjure în prezența unor subordonați sau a unor persoane cu un statut inferior, chiar dacă aceștia nu sînt deranjați de înjurături și chiar dacă știu că superiorul lor obișnuiește să vorbească urît. Cunosc foarte puțini indivizi care și-au permis să înjure fără ca asta să nu fi avut consecințe nefaste asupra imaginii lor. Bănuiesc că explicația constă în faptul că și cel mai neînsemnat lucru care țîrbește din demnitatea unei poziții înalte atrage după sine și dificultatea de a impune diferența de poziții. În plus, dacă este vorba de o singură organizație în care poziția superioară reprezintă întreaga organizație, prestigiul celei din urmă va avea de suferit. În cazul de față, care este o excepție, înjurătura a fost deliberată și, pe deasupra, acompaniată și de un pumn în masă.[1]

Întîlnim o situație similară în spitalele de boli nervoase unde se practică terapia *milieu*. Fiind cooptați în ceea ce în mod normal erau discuții rezervate strict doctorilor, asistentele și îngrijitorii pot simți că distanța dintre ei și doctori se micșorează și pot manifesta o mai mare solicitudine în a adopta punctul de vedere al doctorilor în fața pacienților. Terapia presupune că reducerea

1. Chester I. Barnard, *Organization and Management*, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 1949, n. pp. 73-74. Acest gen de comportament trebuie clar distins de limbajul dur și de modul în care se comportă un superior cînd se află într-o echipă formată din angajații lui pe care îi „zorește" la lucru.

exclusivismului va ridica moralul celor din poziții inferioare. Un studiu serios al acestui fenomen ne este oferit de către Maxwell Jones în analiza sa privind experiența Angliei în terapia *milieu*:

Ne-am propus să extindem în instituție rolul doctorului pentru a depăși simplul nostru obiectiv terapeutic și am încercat să evităm poza. Iar acest lucru a echivalat cu o considerabilă ruptură în tradiția spitalului. Nu ne îmbrăcăm conform imaginii uzuale a medicului profesionist. Am evitat halatul alb, stetoscopul afișat ostentativ și agresivul ciocănel de reflexe ca extensii ale imaginii noastre corporale.[1]

De fapt, studiind interacțiunea dintre două echipe în situații cotidiene descoperim că de multe ori există o așteptare ca echipa aflată pe o poziție superioară să se destindă puțin. Înainte de toate, o astfel de relaxare a feței oferă o bază pentru un schimb: superiorului i se oferă un serviciu sau un bun, în timp ce subordonatului i se acordă favoarea unei intimități îngăduitoare. Astfel, rezerva pe care membrii clasei dominante din Marea Britanie o manifestă pe parcursul unei interacțiuni cu comercianții sau cu funcționarii mărunți se mai îmblînzește în momentul în care urmează să li se ceară un anumit favor acestor subordonați. O asemenea relaxare a distanței este și un mijloc de a genera un sentiment de spontaneitate și de implicare într-o interacțiune. În orice caz, interacțiunea dintre două echipe implică adesea asumarea unor foarte mici libertăți, chiar și numai ca mijloc de a testa terenul pentru a vedea dacă nu cumva tabăra opusă profită de o ocazie neașteptată.

Dacă un performer refuză să-și asume rolul care îi revine, indiferent dacă este vorba de unul superior sau inferior publicului, ne putem aștepta ca regizorul (în cazul în care există unul) și audiența să-și manifeste totala dezaprobare față de el. În multe cazuri, este foarte posibil ca toată lumea să-i reproșeze gestul. După cum am sugerat și în discuția referitoare la persoanele bine văzute, orice concesie în plus făcută audienței de către un membru al echipei reprezintă o amenințare la adresa poziției pe care

1. Maxwell Jones, *The Therapeutic Community*, Basic Books, New York, 1953, p. 40.

ceilalți membri au adoptat-o și o amenințare pentru sentimentul de securitate pe care aceștia îl obțin în urma cunoașterii și controlării poziției pe care urmează să o ia. Astfel, cînd un profesor dintr-o școală manifestă prea multă înțelegere față de cei care i se dau în grijă, se implică în joaca lor din timpul pauzei sau e dispus să se apropie de elevii cu un status mai scăzut, ceilalți profesori vor considera că este periclitată impresia unei conduite adecvate, așa cum încearcă ei să o impună.[1] De fapt, atunci cînd anumiți performeri depășesc linia care separă echipele, atunci cînd cineva devine prea intim, prea indulgent sau prea opozant, ne putem aștepta să apară un circuit de reacții care să afecteze echipa subordonată, echipa superioară și pe cei care au încălcat linia.

Ne putem face o idee despre aceste reacții citînd dintr-un recent studiu despre mateloții care fac comerț, studiu în care autorul afirmă că atunci cînd ofițerii au o dispută privind îndatoririle pe vas, mateloții speculează conflictul prin gestul de a-și manifesta compătimirea față de ofițerul despre care cred că a fost nedreptățit:

Făcînd acest lucru [lingușind pe unul dintre cei care se ceartă], membrii echipajului se așteptau ca ofițerul respectiv să renunțe la atitudinea lui superioară și să le confere oamenilor o oarecare egalitate în momentul în care se discuta situația. Asta făcea, ulterior, să aștepte și anumite privilegii – cum ar fi de pildă acela de a sta în cabina timonierului în loc de a rămîne pe punte. Profitau de disputa colegilor lor pentru a-și diminua statutul de subordonat.[2]

Ultimele tendințe din tratamentul psihiatric ne oferă și alte exemple; aș vrea să menționez cîteva dintre ele.

Unul poate fi extras din studiul lui Maxwell Jones, deși acest studiu se dorește un argument în favoarea diminuării distanței de statut din interiorul ierarhiei personalului și distanței dintre pacienți și personal:

Integritatea grupului pe care îl reprezintă asistentele medicale poate fi pusă în pericol de cea mai mică indiscreție pe care o comite una dintre membrele

1. Constatare care mi-a fost oferită personal de către Helen Blaw, profesoară.

2. Beattie, *op. cit.*, pp. 25-26.

lui; o asistentă care răspunde avansurilor sexuale ale unui pacient modifică atitudinea pacienților față de întregul grup de asistente și diminuează eficiența rolului terapeutic.[1]

O altă ilustrare poate fi găsită în comentariile lui Bettelheim privind experiența construirii unui ambient terapeutic la Sonia Shankman Orthogenic School din cadrul Universității din Chicago:

În întreg ambientul terapeutic, securitatea personală, satisfacerea adecvată a instinctelor și sprijinul grupului sensibilizează copilul în ceea ce privește relațiile interpersonale. Dacă nu li s-ar oferi copiilor și protecția împotriva acelui tip de deziluzie pe care au trăit-o deja în mediul originar, obiectivele terapiei ambientale ar fi subminate. Prin urmare, coerența personalului devine o sursă importantă a securității interioare a copiilor. De aceea, membrii personalului trebuie să rămînă impenetrabili la încercările copiilor de a incita un membru al personalului împotriva altuia.

La început, mulți copii cîștigă afecțiunea unui părinte doar cu prețul frustrării celuilalt. Modul în care copilul controlează situația familială folosind strategia de a-și pune față în față părinții pleacă adesea de la această bază, însă nu-i oferă decît o relativă securitate. Copiii care au folosit cu un oarecare succes această tehnică vor fi în mod special lipsiți de abilitatea de a forma relații umane neambivalente mai tîrziu. În orice caz, deoarece copiii recreează situații oedipiene în școală, ei sînt predispuși să dezvolte atașamente pozitive, negative sau ambivalente față de unii membri ai personalului. Este esențial ca aceste relații dintre copii și anumiți membri ai personalului să nu afecteze relațiile pe care aceștia din urmă le au între ei. Fără existența unei coerențe în acest context al terapiei ambientale, astfel de atașamente riscă să degenereze în relații nevrotice și să distrugă bazele identificării și ale atașamentelor afective stabile.[2]

Un ultim exemplu poate fi ales din proiectul unei terapii de grup în care sînt schițate sugestii pentru abordarea dificultăților recurente de interacționare pe care le creează pacienții dificili:

Se fac tot felul de încercări de a stabili o relație specială cu doctorul. Pacienții se străduiesc adesea să cultive iluzia unei înțelegeri tacite cu doctorul prin tot felul de tertipuri, cum ar fi să îi atragă atenția dacă unul din pacienți spune ceva „aiurea". Dacă reușesc să obțină din partea doctorului un răspuns pe

1. Maxwell Jones, *op. cit.*, p. 38.

2. Bruno Bettelheim și Emmy Sylvester, „Milieu Therapy", *Psychoanalytic Review*, XXXVI, p. 65.

care l-ar putea interpreta ca sugerînd o legătură specială, acest lucru ar avea consecințe nefaste asupra grupului. Și, din moment ce acest tip de joc periculos este în mod specific nonverbal, doctorul trebuie să-și controleze cu mare atenție propriul limbajul nonverbal.[1]

Probabil că citatele alese spun mai mult despre sentimentele sociale parțial mascate ale autorilor decît despre procesele care intervin în general atunci cînd cineva depășește linia. Însă recent, în opera lui Stanton și Schwartz, ni se oferă un tablou destul de detaliat al circuitului consecințelor care apar atunci cînd linia dintre două echipe este depășită.[2]

Am afirmat că în momente de criză liniile de demarcație se pot șterge temporar și membrii unor echipe opuse pot uita pe moment care sînt pozițiile lor adecvate prin raportare la ceilalți. Am mai spus, de asemenea, că uneori pot fi atinse anumite obiective atunci cînd distanțele dintre echipe se micșorează și că, pentru a atinge aceste scopuri, echipele aflate pe o poziție superioară li se pot alătura temporar celor cu un rang mai scăzut. Mai trebuie adăugat, ca un caz-limită, că echipele aflate în interacțiune par uneori

1. Florence B. Powdermaker *et al.*, „Preliminary Report for the National Research Council: Group Therapy Research Project", p. 26.

Trădarea echipei prin atragerea atenției unui membru al celeilalte echipe este, după cum era de așteptat, o practică frecventă. Se poate constata că în viața cotidiană refuzul de a participa la o comunicare complice de acest tip atunci cînd cineva este invitat să o facă este, în sine, un afront minor pentru persoana care a lansat invitația. Poate apărea dilema dacă să trădeze obiectul pentru care i-a fost solicitată complicitatea sau să descalifice persoana care a inițiat această invitație. Un exemplu în acest sens îl oferă Ivy Compton-Burnett în *A Family and a Fortune*, Eyre & Spottiswoode, London, 1948, p. 13:

„«Dar eu nu sforăiam», zise Blanche cu tonul cel mai natural pe care-l putea avea, simțind că situația îi scapă de sub control. «Mi-aș fi dat seama de asta. Nu se poate să fii treaz, să faci un zgomot și să nu-l auzi.»

Justine aruncă o privire șireată tuturor celor care ar fi putut-o vedea. Edgar o imită din datorie, după care își retrase imediat privirea, la fel ca ceilalți."

2. Alfred H. Stanton și Morris S. Schwarz, „The Management of a Type of Institutional Participation in Mental Illness", *Psychiatry*, XII, pp. 13-26. În această lucrare cei doi descriu îngrijirea specială pe care asistentele o oferă anumitor pacienți și centrează discuția pe efectele pe care această atitudine le produce asupra pacienților, personalului și celor care au comis transgresiunea.

a fi gata să iasă din cadrul dramatic al acțiunilor lor și să se abandoneze pentru o bună bucată de timp unei orgii promiscue de analize clinice, religioase sau morale. O versiune deprimantă a acestui fenomen poate fi întîlnită în cadrul mișcărilor sociale evanghelice care încurajează confesiunea liberă. Un păcătos, uneori unul de un rang inferior, se ridică și povestește celor prezenți lucruri pe care în mod obișnuit ar fi încercat să le ascundă sau să le lase doeparte; el își sacrifică secretele și distanța autoprotectoare față de ceilalți, iar acest sacrificiu tinde să inducă o solidaritate de culise printre toți cei prezenți. Terapia de grup stimulează apariția unui mecanism similar care consolidează spiritul de echipă și solidaritatea de culise. Un păcătos „psihic" se ridică și vorbește despre sine, invitîndu-i și pe ceilalți să vorbească despre el într-un mod care ar fi de neconceput într-o interacțiune obișnuită. Solidaritatea din interiorul echipei este stimulată, iar acest „suport social", cum i se spune, pare a avea valoare terapeutică. (Conform standardelor uzuale, singurul lucru pe care riscă să-l piardă un pacient într-un asemenea demers este respectul de sine.) Probabil că un ecou al acestui fenomen se poate detecta și în relațiile asistentă medicală-doctor menționate anterior.

Este posibil ca aceste alunecări de la distanță la intimitate să pară în momente de tensiune insuportabilă. Sau le putem considera elemente ale unei mișcări sociale anti-dramaturgice, dintr-un cult al confesiunii. Probabil că aceste micșorări ale distanțelor reprezintă o etapă normală în procesul schimbării sociale prin care o echipă ia locul celeilalte: echipe presupus antagonice schimbă reciproc secrete astfel încît pot începe din faza inițială să adune elemente noi pentru un depozit comun de secrete. În orice caz, constatăm că o astfel de ocazie apare atunci cînd echipe opuse, fie ele industriale, maritale sau naționale, par dispuse nu numai să-și dezvăluie secretele în fața aceluiași specialist, ci și să performeze această deconspirare în prezența dușmanului.[1]

1. Un exemplu în acest sens poate fi găsit în rolul pretins de grupul Tavistock, respectiv acela de a fi terapeuți specializați în „rezolvarea" antagonismului dintre patroni și salariați în cadrul organizațiilor industriale. Vezi rapoartele consultative consemnate în Eliot Jaques, *The Changing Culture of a Factory*, Tavistock Ltd., London, 1951.

Putem afirma în acest punct că unul dintre locurile cele mai indicate pentru a studia acțiunile de restructurare, în special trădările temporare, nu ne este oferit de instituțiile organizate ierarhic, ci de interacțiunile cu caracter informal, convivial care au loc între indivizi relativ egali. De fapt, ocurența legitimă a acestor agresiuni pare a fi una din caracteristicile definitorii ale vieții noastre conviviale. Se așteaptă de multe ori în aceste ocazii ca două persoane să se lanseze într-o conversație aprinsă destinată urechilor celorlalți și ca fiecare să încerce, în glumă, să discrediteze poziția pe care o adoptă interlocutorul său. Unul dintre exemple este flirtul, prin care bărbații încearcă să submineze poza de inaccesibilitate feciorelnică a femeilor, iar femeile urmăresc să obțină de la bărbați un angajament ce presupune implicare, fără a-și pune în același timp în pericol poziția lor defensivă. (Dacă cei care flirtează mai sînt și membrii unor echipe conjugale diferite, pot apărea mici trădări și dezertări.) În cercurile conversaționale de cinci sau șase indivizi, alinierile de bază instituite între două perechi conjugale, între gazde și oaspeți sau între bărbați și femei pot fi lăsate cu dezinvoltură deoparte, participanții fiind dispuși să modifice neîncetat alinierea echipelor la cea mai mică provocare, aliindu-se în glumă cu publicul lor anterior împotriva foștilor lor coechipieri, trădîndu-i pe aceștia din urmă la scenă deschisă sau glumind pe seama lor prin intermediul unei comunicări complice. În același gen de acțiune se încadrează și scena în care o persoană prezentă cu un statut înalt este făcută să se îmbete și să renunțe la față, devenind astfel mult mai abordabilă pentru cei cu un statut ceva mai jos. Aceeași notă agresivă este atinsă, însă într-o manieră mai puțin sofisticată, prin intermediul farselor sau glumelor în care persoana care face obiectul lor este determinată să adopte o poziție comică prin absurdul său.

Aș vrea să mai fac cîteva comentarii privind un aspect general care decurge din aceste considerații asupra comportamentului de echipă. Indiferent ce anume generează dorința umană de contact social sau de companie, efectul ei pare să îmbrace două forme:

nevoia de a avea o audiență în fața căreia pot fi etalate eurile de paradă și nevoia de a avea coechipieri cu care pot fi realizate intimități complice și destinderi de culise. În acest punct, cadrul general al lucrării de față riscă să devină prea rigid față de aspectele pe care își propune să le sublinieze. Dacă cele două funcții pe care ceilalți le pot performa pentru noi sînt în mod normal separate (iar prezenta lucrare dedică mult spațiu rațiunilor pentru care această segregare funcțională este necesară), există fără îndoială momente în care ambele funcții sînt performate aproape simultan de către aceleași persoane. După cum am constatat, acest lucru se poate întîmpla, cu permisiunea ambelor părți, în cadrul întîlnirilor conviviale; însă această funcție dublă se regăsește și sub forma unei obligații nemutuale, o obligație care extinde rolul „însoțitorului" pînă într-acolo încît acesta din urmă va fi întotdeauna disponibil să fie martor al impresiei pe care o creează „maestrul", sau să-l ajute să o transmită. Astfel, în saloanele lăturalnice ale spitalelor de boli nervoase în care îngrijitorul și pacientul au îmbătrînit împreună, descoperim că pacientul poate fi la un moment dat ținta glumelor îngrijitorului, pentru ca altă dată același pacient să primească din partea lui o clipire complice din ochi; iar această formă de sprijin terapeutic îi este oferită îngrijitorului de fiecare dată cînd o solicită. Probabil că funcția militară curent întîlnită a aghiotantului poate fi văzută și ea în termenii rolului de „însoțitor", aghiotantul oferindu-i generalului un coechipier de care se poate dispensa după dorință sau, după caz, un membru al audienței. Unii membri ai bandelor de cartier și unii asistenți executivi din anturajul producătorilor de la Hollywood oferă alte exemple elocvente.

Am luat în discuție în acest capitol patru tipuri de comunicare neconcordantă personajului: modul de tratare a celui absent, conversația de scenă, complicitatea de echipă și acțiunile restructurante. Fiecare din aceste moduri de comportament atrage atenția asupra aceluiași aspect: performarea oferită de o echipă nu este un răspuns spontan și prompt în fața situației, capabil să absoarbă toate energiile echipei și să constituie unica lor realitate socială; performarea este ceva față de care membrii echipei pot lua distanță, o distanță suficient de mare pentru a le permite să

proiecteze sau chiar să joace în același timp alte tipuri de performări care trimit către alte realități. Fie că performerii simt sau nu că performarea lor oficială este realitatea „cea mai adevărată", ei vor da naștere clandestin unor multiple versiuni ale realității, fiecare versiune tinzînd să fie incompatibilă cu celelalte.

CAPITOLUL VI

Arta gestionării impresiei

În acest capitol îmi propun laolaltă tot ceea ce s-a spus sau s-a sugerat în legătură cu atributele pe care trebuie să le aibă un actor pentru a da viață unui personaj autentic. Prin urmare, voi face cîteva scurte referiri la unele tehnici de gestionare a impresiei în care își găsesc expresia aceste atribute. Înainte de a începe, poate ar fi bine să amintim, în unele cazuri pentru a doua oară, cîteva din principalele tipuri de disfuncționalități care intervin într-o performare, deoarece exact aceste disfuncționalități sînt cele pe care tehnica gestionării impresiei încearcă să le evite.

La începutul cărții, vorbind despre trăsăturile generale ale performărilor sociale, am spus că performerul trebuie să joace dînd dovadă de responsabilitate expresivă, deoarece multe aspecte minore, accidentale pot transmite impresii neadecvate pentru momentul respectiv. Astfel de evenimente au fost numite „incidente involuntare". Ponsonby oferă un exemplu în care încercarea unui director de a evita

un astfel de incident involuntar a dus la apariția altuia de aceeași natură:

Unul dintre atașații din Legație urma să ducă perna pe care erau puse decorațiile, așa că, pentru a preveni desprinderea lor, am înfipt acul de pe spatele Stelei în perna de catifea. Dar atașatul nu a fost mulțumit și a prins acul în închizătoarea lui pentru a fi și mai sigur. Rezultatul a fost că, în momentul cînd prințul Alexander, după ce ținuse discursul de rigoare, a încercat să ia Steaua pentru a o înmîna, a descoperit că era strîns fixată de pernă și i-a luat ceva timp pînă a reușit să o desprindă de acolo. Acest incident a compromis momentul cel mai spectaculos al ceremoniei.[1]

Ar mai trebui adăugat că individul considerat răspunzător de contribuirea la un incident involuntar își poate discredita prin aceasta în primul rînd propria performare, apoi pe cea a unui coechipier sau pe cea pusă în scenă de către publicul lui.

În momentul în care un intrus intră accidental într-o regiune în care se face o performare sau atunci cînd se întîmplă ca un membru al publicului să pătrundă intempestiv în culise, intrusul are toate șansele de a-i surprinde pe cei prezenți în flagrant delict. Deși nimeni nu a avut intenția respectivă, persoanele prezente în acea regiune descoperă că au fost indubitabil observate într-o activitate care este de-a dreptul incompatibilă cu impresia pe care sînt obligate, din multiple rațiuni sociale, să o cultive față de intrus. Avem de-a face în acest caz cu ceea ce se cheamă „intruziuni inoportune".

Trecutul și activitatea prezentă a unui anumit performer conțin de regulă cel puțin cîteva aspecte care, dacă intervin în timpul unei reprezentații, riscă să discrediteze sau cel puțin să șubrezească imaginile de sine pe care performerul încearcă să le proiecteze ca o parte a definiției situației. Aceste aspecte pot presupune secrete incomode bine păstrate sau trăsături valorizate negativ, pe care toată lumea le știe, dar despre care nu vorbește nimeni. Atunci cînd ajung să se întrevadă, efectul curent este unul de stînjeneală. Firește, aceste aspecte pot fi puse în lumină și în urma unor incidente involuntare sau a unor intruziuni inoportune. Totuși, ele apar cel mai frecvent ca urmare a unor declarații

1. Ponsonby, *op. cit.*, p. 351.

verbale intenționate sau a unor comportamente nonverbale a căror deplină semnificație nu este apreciată de către individul care le introduce în interacțiune. În limbajul comun, asemenea disfuncționalități proiective sînt numite *faux pas*. Atunci cînd un performer comite, fără să-și dea seama, un act intențional care distruge imaginea propriei echipe, putem vorbi de „gafe" sau „greșeli". Dacă un performer pune în pericol imaginea de sine proiectată de către cealaltă echipă, putem vorbi de „indiscreții" sau putem spune că actorul „a dat cu bîta-n baltă". Codurile bunelor maniere sînt pline de sfaturi pentru prevenirea unor astfel de indiscreții:

Dacă printre cei care sînt în compania ta se află o persoană pe care nu o cunoști, trebuie să fii atent în ce ironii și anecdote simpatice te lansezi. Riști să vorbești foarte spiritual despre funie în casa spînzuratului. Condiția de bază pentru o conversație reușită este să îți cunoști bine compania.[1]

Atunci cînd te întîlnești cu un prieten pe care nu l-ai mai văzut de ceva vreme și despre ale cărui situație și istorie familială nu ai informații recente sau amănunțite, ar fi indicat să eviți să pui întrebări sau să faci aluzii privind anumiți membri ai familiei sale pînă nu deții chiar tu informațiile. Unii dintre ei pot fi morți; alții poate au comis unele fapte reprobabile, s-au despărțit sau au avut mari necazuri.[2]

Incidentele involuntare, *faux pas*-urile și intruziunile inoportune sînt surse de stînjeneală și disonanță; toate sînt de regulă neintenționate, individul care este responsabil de provocarea lor scăpînd de această bănuială. Prin urmare, ar putea fi evitate dacă individul ar cunoaște dinainte consecințele acțiunilor sale. Există totuși și situații, numite adesea „scene", în care un individ se poartă în așa fel încît distruge sau amenință considerabil o aparență de consens; și, chiar dacă este posibil să nu acționeze pur și simplu pentru a genera această disonanță, el o face totuși fiind conștient de faptul că este foarte probabil ca acest tip de disonanță să apară. Expresia „a face o scenă" din limbajul comun se dovedește a fi potrivită deoarece, de fapt, o nouă scenă este

1. *The Laws of Etiquette*, Carey, Lee and Blanchard, Philadelphia, 1836, p. 101.
2. *The Canons of Good Breeding*, p. 80.

creată prin asemenea disfuncționalități. Jocul reciproc anterior și normal dintre echipe este brusc înlăturat și o nouă dramă îi ia locul cu forța. Semnificativ este că această nouă scenă implică o bruscă remaniere și o redistribuire a membrilor echipelor anterioare în două noi echipe.

Unele scene apar atunci cînd coechipierii nu mai sînt capabili să-și tolereze unii altora performările stîngace și se lansează într-o critică publică spontană adresată exact indivizilor cu care ar fi trebuit să se afle într-o cooperare dramaturgică. Un astfel de comportament deviant are adesea un efect devastator pentru performarea pe care cei care aduc criticile ar trebui să o pună în scenă: unul dintre efectele conflictului este acela că îi permite audienței să întrevadă culisele; în plus, publicul devine suspicios față de performare, de vreme ce actorii care o cunosc cel mai bine nu cad de acord asupra ei. O altă formă de scenă apare atunci cînd publicul ajunge la concluzia că nu mai poate mima jocul interacțiunii politicoase sau că nu mai dorește să o facă, ajungînd să confrunte actorii cu fapte sau răspunsuri expresive despre care fiecare echipă știe că sînt de neacceptat. Acest lucru se întîmplă cînd un individ își supralicitează curajul social și se decide să aibă o dispută cu un altul sau să îi „facă scandal". Procesele de crimă au instituționalizat acest tip de conflict deschis; la fel și finalurile romanelor polițiste, unde un individ, care exact pînă în acel moment a afișat o poză inocentă convingătoare, este confruntat în prezența altora cu dovada incontestabilă că ceea ce lasă el să se vadă este pur și simplu o poză. Un alt tip de scenă se produce atunci cînd conversația dintre două persoane devine atît de tensionată, aprinsă sau zgomotoasă, încît persoanele din apropiere, angajate la rîndul lor într-o interacțiune conversațională, sînt nevoite să devină martori la ea sau chiar să ia o poziție și să participe la conflict. Mai poate fi amintit un ultim tip de scenă. Cînd un individ care performează ca o echipă formată dintr-un singur om lansează foarte serios o cerere sau o solicitare fără a-și păstra vreo portiță de scăpare în caz de refuz, el se asigură de obicei că acea cerere sau solicitare are toate șansele să fie aprobată sau satisfăcută de către public. Totuși, dacă este extrem de motivat, un individ poate face o cerere sau o presupunere de care

este conștient că publicul o poate respinge. El își slăbește cu bună știință mecanismele de apărare și se lasă, cum se spune, în voia sorții. Printr-un asemenea gest, individul conjură audiența să se considere drept parte a echipei lui sau să-i permită să se considere el însuși un membru al echipei lor. Acest tablou este unul destul de jenant, iar dacă cererea nesăbuită îi este refuzată individului în față, atunci el va suferi o umilire.

Am luat în discuție cîteva din principalele forme de disfuncționalități dramaturgice: incidente involuntare, intruziuni inoportune, *faux pas* și scene. Aceste disfuncționalități sînt numite în termenii limbajului obișnuit „incidente". Atunci cînd intervine un incident, realitatea proiectată de actori este amenințată. E posibil ca persoanele prezente să reacționeze devenind agitate, evident jenate, stînjenite, nervoase etc. În sensul cel mai profund, acestora „le cade *fața*". Cînd aceste stări de agitație sau simptome ale stînjenelii devin vizibile, realitatea pe care o construiește performarea riscă să fie tot mai periclitată și mai șubredă, deoarece aceste semne de nervozitate sînt în cele mai multe cazuri o trăsătură a individului care proiectează un personaj și nu o trăsătură a personajului pe care îl proiectează, și astfel publicul percepe o imagine a omului din spatele măștii.

Pentru a preveni apariția incidentelor și a stînjenelii inerente lor, ar trebui ca toți participanții la interacțiune, precum și cei care nu participă, să posede anumite însușiri și să exprime aceste însușiri în practici destinate să salveze spectacolul. Aceste însușiri și practici vor fi examinate sub forma a trei direcții: măsurile defensive folosite de actori pentru a-și salva spectacolul; măsurile de protecție folosite de public și de intruși pentru a îi ajuta pe actori să salveze spectacolului; și, în final, măsurile pe care trebuie să le ia actorii pentru a permite publicului și intrușilor să folosească măsuri de protecție în beneficiul actorilor.

Calități și practici defensive

1. *Loialitatea dramaturgică*. Este evident că, dacă o echipă decide că va urma linia adoptată, coechipierii trebuie să se poarte ca și cum și-au asumat anumite obligații morale. Ei nu trebuie să trădeze secretele echipei între performări – nici în numele interesului personal, nici în cel al unui principiu ori pur și simplu dintr-o lipsă de discreție. Astfel, membrii mai în vîrstă ai unei familii trebuie adesea să evite prezența unui copil la bîrfe sau automărturisiri, din moment ce nimeni nu poate fi sigur cui va încredința copilul aceste secrete. Prin urmare, abia cînd copilul va ajunge la vîrsta discreției, părinții vor înceta să-și coboare vocile în momentul în care acesta intră în cameră. Scriitorii din secolul al XVIII-lea citează un exemplu similar de neloialitate în cazul servitorului, dar aici este vorba de persoane suficient de în vîrstă pentru a mai fi suspectate că nu își dau seama ce fac:

> Această lipsă de devotament [a servitorilor față de stăpîni] dădea naștere la o seamă de mici neplăceri în fața cărora puțini stăpîni puteau rămîne complet indiferenți. Nu dintre cele mai puțin supărătoare era propensiunea servitorilor de a relata cu lux de amănunte detalii din viața stăpînilor. Defoe se oprește asupra acestui fenomen, îndemnînd servitoarele: „Adaugă celorlalte Virtuți ale tale și CUCERNICIA, care te va învăța Bunul-Simț de a *Păstra Secretele Familiei*; și a cărui Prezență este o mare Doleanță...[1]

Se coboară vocile și la apropierea servitorilor, însă la începutul secolului al XVIII-lea se apela la o altă practică pentru a proteja secretele echipei față de servitori:

> Servanta era o masă etajată și, înainte de ora cinei, servitorii o încărcau cu mîncare, băutură și tacîmuri, după care se retrăgeau, lăsînd musafirii să se servească singuri.[2]

Scriind despre perioada cînd s-a introdus acest procedeu dramaturgic în Anglia, Mary Hamilton ne spune:

1. Hecht, *op. cit.*, p. 81, citînd din Defoe, *The Maid-Servant's Modest Defense*.
2. Hecht, *op. cit.*, p. 208.

> Vărul meu Charles Cathcart ne-a însoțit la lady Stormont; acolo am avut servante, așa că n-am fost stînjeniți în conversația noastră de prezența servitorilor în cameră.[1]

> La cină aveam pe masă *etajere pentru gustări* foarte practice, de aceea conversația noastră n-a riscat să se afle sub *supravegherea* dezagreabilă a prezenței servitorilor.[2]

În aceeași ordine de idei, membrii echipei nu trebuie să-și supraliciteze prezența în regiunile expuse pentru a-și pune în scenă propriul lor spectacol, așa cum fac, de pildă, stenografele dornice de măritiș care stînjenesc adesea atmosfera biroului lor prin afișarea unor toalete excesive. Și nici nu trebuie să speculeze performarea pentru a-și denunța echipa. Ei trebuie să se arate dispuși să-și asume roluri mai mici cu grație și să joace cu entuziasm oriunde, oricînd și pentru oricine a hotărît echipa. Și trebuie să fie atît de absorbiți de propriul rol, încît să nu riște să pară găunoși și artificiali publicului.

Probabil că problema fundamentală în menținerea loialității membrilor echipei (și se pare că și în cazul membrilor altor tipuri de colectivități) este aceea de a împiedica performerii să devină atît de atașați de public încît să fie tentați să le dezvăluie consecințele impresiei pe care o pun în scenă sau să prejudicieze în vreun fel echipa prin acest atașament. În mici comunități din Marea Britanie, de pildă, proprietarii de magazine își vor manifesta adesea loialitatea față de aceste stabilimente și vor descrie produsele vîndute unui client în termeni exaltanți, însoțiți de false sfaturi, pe cînd angajații lor nu numai că par a prelua rolul clientului în momentul în care oferă sfaturi privind produsul, ci chiar fac acest lucru. Mi-a fost dat să aud în Insula Shetland un angajat spunîndu-i unui client următoarea replică, în timp ce îi înmîna o sticlă de suc de cireșe: „Nu prea văd cum ați putea bea așa ceva". Nimeni dintre cei prezenți nu a interpretat asta ca pe o sinceritate exagerată, iar replici similare pot fi auzite frecvent în magazinele de pe insulă. De asemenea,

1. *Idem*.
2. *Idem*.

proprietarii stațiilor de benzină dezaprobă practica bacșișului deoarece poate stimula angajații să ofere servicii gratuite exagerate celor cîțiva aleși, în timp ce alți clienți stau și așteaptă.

Una din tehnicile de bază la care poate apela o echipă pentru a se apăra de o astfel de neloialitate este aceea de a întări cît mai mult o solidaritate de grup în interiorul echipei, cultivînd în același timp în culise imaginea unui public suficient de inuman pentru a determina performerii să devină imuni din punct de vedere emoțional și moral față de acesta. În măsura în care coechipierii și colegii lor formează o comunitate socială în care fiecărui actor să i se ofere un loc al lui și un sprijin moral, indiferent dacă acesta reușește sau nu să-și impună fața înaintea publicului, se pare că performerii se pot proteja singuri de îndoieli, vină sau alte tipuri de decepții. Probabil că putem înțelege astfel cruzimea elaborată a membrilor organizației Thug, dacă raportăm crimele lor la credințele și la practicile religioase în care acestea se integrau. Și probabil că tot în această cheie putem înțelege și duritatea eficientă a infractorilor – raportînd-o la solidaritatea socială a unei lumi pe care obișnuim s-o numim „în afara legii" și la descalificările percutante pe care aceștia le aruncă asupra lumii „normale". Această grilă ne poate face să înțegem, cel puțin în parte, de ce grupurile care sînt marginalizate sau neintegrate încă în comunitate sînt atît de disponibile să intre în afaceri murdare sau să practice meserii care presupun înșelăciunea.

O a doua tehnică de a contracara pericolul unor legături afective între actori și public constă în a schimba periodic audiențele. Astfel, angajații stațiilor de benzină sînt mutați periodic de la o stație la alta pentru a preveni formarea unor legături personale puternice cu anumiți clienți. S-a constatat că, atunci cînd aceste legături erau lăsate să se dezvolte liber, respectivul angajat punea interesele unui prieten (care, de pildă, avea nevoie să i se dea pe credit) înaintea celor ale unității în care lucra.[1] Directorii de bănci și miniștrii au fost adesea rotați din rațiuni similare, la fel ca și

1. Desigur, o formă de mimare a acestei trădări este des întîlnită în unele unități comerciale în care clientului i se oferă o reducere „specială" de către un angajat care pretinde că face acest lucru pentru a-și asigura cumpărătorul ca pe un client fidel.

anumiți guvernatori coloniali. Unele profesii feminine oferă alte exemple, după cum sugerează și următoarele observații despre prostituția organizată:

> Sindicatul se ocupă cu treaba asta acum. Fetele nu rămîn într-un singur loc suficient de mult timp pentru a putea să intre cu adevărat în vorbă cu cineva. Iarăși, nu prea sînt șanse ca una din fete să ajungă să se îndrăgostească de vreun tip și să creeze astfel vreo nemulțumire. În orice caz, prostituata care lucrează azi în Chicago mîine e în St. Louis sau cel puțin este mutată prin vreo șase locuri prin oraș înainte de a fi trimisă în altă parte. Iar ele nu știu niciodată unde vor merge pînă în momentul în care li se spune.[1]

2. *Disciplina dramaturgică.* Este esențial pentru performarea unei echipe ca fiecare membru al echipei să se conformeze unei discipline dramaturgice și să o pună în practică atunci cînd își joacă rolul. Cînd spun asta am în vedere și următorul fenomen: în timp ce un actor este evident transpus și dedicat complet actului pe care îl performează, părînd absorbit de ceea ce face într-un mod spontan și nepremeditat, el trebuie să fie în egală măsură detașat din punct de vedere afectiv de jocul lui, în așa fel încît să se poată adapta contingențelor dramaturgice pe măsură ce ele apar. El se află pus în fața obligației de a oferi spectacolul unei implicări intelectuale și emoționale în jocul performat, fiind în același timp nevoit să se controleze pentru a nu se lăsa sedus de propriul lui spectacol, acest lucru riscînd să îi compromită datoria profesională de a da o reprezentație eficientă.

Un actor disciplinat, dramaturgic vorbind, este acela care își cunoaște partitura și nu comite incidente involuntare și *faux pas*-uri în performarea ei. Este o persoană discretă; nu va compromite spectacolul dezvăluind-i involuntar secretele. Este o persoană care are „prezență de spirit", cineva capabil să mascheze prompt un gest neadecvat al unui coechipier, continuînd să lase în tot acest timp impresia că nu face altceva decît să-și joace rolul. Iar dacă intervine în performare o disfuncționalitate care nu poate fi

1. Charles Hamilton, *Men of the Underworld*, Macmillan, New York, 1952, p. 222.

evitată sau ascunsă, actorul cu o astfel de disciplină va fi pregătit să ofere un argument valabil pentru care acest bruiaj nu trebuie luat în seamă, minimalizînd cu umor importanța lui, ori să-și ceară scuze, asumîndu-și astfel reabilitarea celor responsabili pentru apariția lui. Un actor disciplinat este și unul care are un puternic „autocontrol". El este capabil să-și controleze o reacție emoțională atunci cînd are probleme personale, atunci cînd coechipierii lui fac o greșeală sau atunci cînd publicul îi induce o stare difuză de afecțiune sau ostilitate. Se poate abține să rîdă la lucruri considerate ca fiind grave, după cum se poate abține să ia în serios lucruri considerate de ceilalți frivole. Cu alte cuvinte, el este capabil să-și reprime sentimentele spontane pentru a da impresia că menține linia emoțională, *status quo*-ul expresiv trasat de performarea echipei. Iar asta pentru că manifestarea unei emoții prohibite nu numai că poate conduce la dezvăluiri nedorite sau la tulburarea consensului funcțional, ci îi poate conferi implicit audienței statutul de membru al echipei. Mai mult, un actor disciplinat este cineva suficient de echilibrat pentru a se putea deplasa de la spații private în care domină informalul la unele publice ce presupun grade variate de formal, fără ca toate aceste glisări să-l afecteze în vreun fel.[1]

Probabil că centrul de greutate al disciplinei dramaturgice gravitează în jurul felului în care individul reușește să-și manipuleze expresia feței și vocea. În acest control constă piatra de încercare a talentului unui actor. Răspunsul afectiv real trebuie ascuns și în locul lui trebuie transmis răspunsul afectiv așteptat. De multe ori, tachinarea reprezintă un ritual informal de inițiere prin care o echipă încearcă să dezvolte și să testeze capacitatea noilor ei membri de a „suporta o glumă pe seama lor", aceasta însemnînd să fie capabili să afișeze un aer degajat atunci cînd probabil că nu se simt astfel. Atunci cînd un individ trece un astfel de test de control expresiv, fie sub forma unei glume din partea noilor săi colegi, fie dintr-o necesitate neașteptată într-o reprezentație adevărată, el poate îndrăzni să se considere e demn de încredere în ochii săi și în ochii colegilor. O foarte bună ilustrare a acestui

1. Pentru un exemplu în acest sens, vezi Page, *op. cit.*, pp. 91-92.

fenomen poate fi găsită într-o lucrare încă nepublicată a lui Howard S. Becker, referitoare la consumul de marijuana. Becker ne spune că un consumator ocazional al acestui drog resimte o permanentă, atunci cînd se află sub influența lui, teamă de a nu se trezi în compania părinților sau a colegilor de serviciu care, firește, ar aștepta din partea lui o performare lucidă. Se pare că un consumator ocazional nu ajunge să devină unul regulat pînă nu învață că poate atinge „extazul" realizînd în același timp o performare în fața unor neconsumatori, fără a se trăda. Același aspect este prezent, probabil într-o formă mai puțin dramatică, în viața de familie obișnuită: decizia de a lua membrii mai tineri ai echipei la ceremonii cu caracter public sau semipublic se adoptă doar în momentul în care se consideră că acel copil este apt de autocontrol. Doar atunci copilul va fi considerat un participant demn de încredere la asemenea ocazii.

3. *Circumspecția dramaturgică*. Loialitatea și disciplina, în sensul dramaturgic al termenilor, sînt însușiri pe care coechipierii trebuie să le posede dacă susțin un spectacol. Pe lîngă aceasta, ar fi indicat ca membrii echipei să încerce să-și cultive obiceiul de a prevedea și planifica punerea în scenă optimă. Prudența trebuie cultivată. Atunci cînd nu riscă să fie văzuți, ei pot profita de ocaziile care se ivesc pentru a se destinde; atunci cînd nu riscă să fie supuși unui test, faptele brute pot fi prezentate într-o lumină plăcută, iar actorii își pot juca rolul cu dedicație, învestindu-l cu toată demnitatea. Dacă prudența și sinceritatea nu sînt cultivate, atunci e foarte posibil să apară disfuncționalități; dacă se cultivă o prudență și o sinceritate rigide, atunci actorii nu numai că au toate șansele de a fi înțeleși „chiar prea bine", ci riscă să fie înțeleși greșit, înțeleși parțial sau să fie limitați serios în speculările ocaziilor dramaturgice care li s-ar putea oferi. Cu alte cuvinte, pentru a răspunde intereselor echipei, actorilor li se cere să manifeste prudență și circumspecție în punerea în scenă a spectacolului, să fie pregătiți dinainte pentru eventualele evenimente neprevăzute și să speculeze eficient ocaziile care rămîn. Modul în care este exersată circumspecția dramaturgică sau expresia pe care aceasta o ia îmbracă forme bine cunoscute;

unele din aceste tehnici de gestionare a impresiei vor fi luate în discuție în cele ce urmează.

Evident, una din aceste tehnici presupune ca echipa să-și selecteze doar membri loiali și disciplinați; a doua presupune ca echipa să-și facă o idee clară asupra gradului de loialitate și disciplină pe care-l au membrii ei ca întreg, deoarece gradul în care aceste însușiri sînt posedate condiționează covîrșitor posibilitatea de a oferi o reprezentație optimă și, implicit, măsura în care este recomandat să investească performarea cu seriozitate, substanțialitate și demnitate.

Un actor circumspect va încerca, de asemenea, să-și aleagă audiență care să ridice cît mai puține probleme în ceea ce privește spectacolul pe care vrea să-l dea, dar și spectacolul pe care nu vrea să fie nevoit să-l dea. Astfel, s-a constatat că profesorii obișnuiesc să nu favorizeze nici elevii care aparțin claselor populare, nici pe cei din clasele dominante deoarece ambele grupuri riscă să facă dificilă susținerea acelei definiții a situației care postulează rolul profesorului în clasă.[1] Profesorii se vor îndrepta către elevii ce aparțin claselor de mijloc tocmai datorită acestor motivații de ordin dramaturgic. În aceeași ordine de idei, s-a constatat că unele asistente medicale preferă să lucreze într-o sală de operații mai degrabă decît într-un salon, deoarece în sala de operații sînt luate măsuri prin care audiența (compusă dintr-un singur membru) va deveni opacă la slăbiciunile spectacolului, permițîndu-i astfel echipei de chirurgi să se destindă și să se concentreze asupra aspectelor tehnice, eficiente ale acțiunilor lor și nu asupra celor dramaturgice.[2] O dată ce audiența a adormit, este chiar posibil să fie adus un „chirurg fantomă" care să facă treaba pe care ulterior alții o vor pretinde că au performat-o.[3] La fel, datorită faptului că soțului și soției li se cere să dea dovadă de solidaritate conjugală manifestînd o atenție conjugată față de persoanele pe

1. Becker, „Social Class Variations...", *op. cit.*, pp. 461-462.

2. Constatare extrasă dintr-o cercetare nepublicată a lui Edith Lenz. Ar mai putea fi adăugat că politica de a-i da să asculte muzică la căști unui pacient care se află sub o operație fără anestezie generală este un mijloc eficient prin care pacientul este împiedicat să asiste la discuția echipei de chirurgi.

3. Solomon, *op. cit.*, p. 108.

care trebuie să le întrețină, ei sînt nevoiți să excludă din cercul oaspeților lor persoanele care le trezesc sentimente divergente.[1] De asemenea, dacă o persoană puternică și influentă vrea să adopte un rol prietenos într-o interacțiune profesională, ar fi indicat să dispună de un lift privat și de un grup de secretare și de oameni fideli care să nu permită accesul unei persoane în fața căreia ar fi trebuit să abordeze un aer dur sau snob.

Se pare că unul dintre modurile cele mai simple de a te asigura că nici un membru al echipei sau nici un membru al publicului nu riscă să facă vreun gest neadecvat este acela de a limita pe cît posibil dimensiunile ambelor echipe. Dacă celelate elemente rămîn constante, atunci cu cît sînt mai puțini membri, cu atît mai mică este posibilitatea apariției unor greșeli, „dificultăți" sau trădări. Astfel, vînzătorii preferă să aibă clienți neînsoțiți, fiindcă se știe că două persoane din audiență pot fi persuadate mai greu să cumpere ceva decît una singură. La fel, în anumite școli funcționează o regulă informală care postulează că nici un profesor nu trebuie să intre în clasa în care un alt profesor își ține ora; se pornește, probabil, de la presupunerea că există riscul ca noul actor să facă ceva pe care ochiul vigilent al elevilor să-l interpreteze ca intrînd în contradicție cu impresia pe care o creează profesorul lor.[2] Cu toate acestea, există cel puțin două motive pentru care procedeul limitării numărului persoanelor prezente are, le rîndul său, limite. Primul ar fi că unii actori nu pot performa fără asistența tehnică a unui anumit număr de coechipieri. Așa se face că în armată, deși grupul generalilor consideră că, în principiu, cu cît sînt mai mulți ofițeri care știu planul pentru următoarea fază a acțiunii, cu atît mai mare e posibilitatea ca unul din ei să deconspire secrete strategice, acest grup este constrîns să permită unui număr destul de mare de oameni să acceadă la secret pentru a planifica și programa evenimentul. În al doilea rînd, se pare că indivizii, ca elemente ale echipamentului expresiv, se dovedesc a

1. Găsim dezvoltat acest aspect într-o nuvelă alui Mary McCarthy, „A Friend of the Family", reeditat in Mary McCarthy, *Cast a Cold Eye*, Harcourt Brace, New York, 1950.

2. Becker, „The Teacher in the Authority System of the Public School", *op. cit.*, p. 139.

fi mai eficienți sub anumite aspecte decît elementele clasice ale scenografiei. Prin urmare, dacă unui individ i se dă un rol de mare importanță dramatică, ar fi indicat să se apeleze la un anumit număr de asistenți pentru a crea în jurul lui impresia dorită de adulație.

Am afirmat că, menținînd un permanent contact cu realitatea din jur, un actor își poate proteja spectacolul, însă poate fi împiedicat în același timp și să pună în scenă unul foarte elaborat. Pentru a pune în scenă în condiții de siguranță un spectacol sofisticat, actorul ar trebui mai degrabă să se detașeze de fapte decît să se adecveze la ele. Este plauzibil ca un oficial al Bisericii să-și promoveze o imagine solemnă și hieratică, deoarece nu există vreun mod prin care ceea ce sugerează acesată imagine să poată fi discreditat. În aceeași ordine de idei, profesionistul susține că serviciul pe care îl performează nu trebuie judecat după rezultatele pe care le obține, ci după gradul în care abilitățile profesionale pe care le-a pus la dispoziție au fost profesionist implementate; mai mult, profesionistul pretinde că o evaluare de tipul acesta nu poate fi făcută decît de către grupul colegilor săi. Prin urmare, e posibil ca profesionistul să se dedice total imaginii pe care o joacă, cu toată importanța și demnitatea de care este în stare, știind că doar o gafă monumentală poate distruge impresia pe care o creează. Astfel că efortul comercianților de a obține aprobările profesionale poate fi văzut ca un efort de a prelua controlul asupra realității pe care o proiectează clienților lor; dar constatăm în schimb că accederea la un astfel de control face superfluă abordarea prudentă a unui aer umil atunci cînd va performa un schimb comercial.

S-ar părea că există o relație semnificativă între gradul de modestie folosit și durata unei performări. Dacă publicul nu va vedea decît o performare scurtă, atunci posibilitatea apariției unor aspecte neplăcute este relativ scăzută și actorul va fi relativ acoperit, mai ales în condiții de anonimat, în susținerea unei fețe care este mai degrabă falsă.[1] În societatea americană, întîlnim ceea ce se cheamă „voce de telefon", un mod studiat de a vorbi care nu este folosit într-o convorbire față-în-față datorită riscurilor

1. În cadrul relațiilor din domeniul serviciilor care sînt scurte și presupun un oarecare anonimat, cei care oferă serviciul ajung să capete abilitatea de a

pe care le-ar conține o astfel de abordare. În Marea Britanie, în conversațiile dintre necunoscuți despre care se știe că vor fi scurte – acelea care se rezumă la „te rog", „mulțumesc", „scuză-mă" sau „aș putea vorbi cu" – se pot auzi mult mai multe voci cu accent de tip „școală particulară" decît oameni care să fi frecventat aceste școli. De asemenea, în societatea anglo-americană, majoritatea unităților domestice nu dispun de o scenografie suficientă pentru a putea oferi spectacolul unei ospitalități complezente în fața unor musafiri care stau mai mult de cîteva ore; doar în clasele burgheze și în cele dominante mai putem întîlni instituția musafirului de weekend, fiindcă doar aici actorii știu că au suficient echipament scenografic pentru a putea face față necesităților unei performări prelungite. Astfel, pe Insula Shetland, unii fermieri consideră că pot face o performare de clasă de mijloc pe durata unui ceai de după-amiază, în unele cazuri chiar pe durata unei mese sau, foarte rar, chiar pentru un weekend întreg; însă mulți cred că pot performa în fața unui public al clasei de mijloc doar pe verandă sau, și mai bine, în sala de festivități a comunei, unde eforturile și responsabilitățile pe care le presupune un astfel de spectacol pot fi distribuite mai multor coechipieri.

Actorul care vrea să fie prudent din punct de vedere dramaturgic va trebui să-și adapteze performarea la condițiile de informație sub auspiciile cărora trebuie să aibă loc punerea în scenă. Prostituatele mai în vîrstă din Londra secolului al XIX-lea, care-și limitaseră locul de muncă la parcurile întunecoase, pentru ca fețele lor să nu riște să îndepărteze clientela, foloseau o strategie mai veche chiar decît profesia lor.[1] Pe lîngă necesitatea de a lua în calcul ceea ce poate fi văzut, actorul va trebui să țină seama și de informația pe care publicul o posedă deja despre el. Cu cît publicul are mai multe informații despre actor, cu atît mai puțin

detecta ceea ce lor li se pare a fi o simulare. Totuși, ținînd cont de faptul că au o poziție clar definită de rolul lor profesional, nu pot răspunde așa ușor unei simulări printr-o altă simulare. În același timp, clienții care sînt ceea ce pretind a fi simt adesea că celălalt nu pare să aprecieze acest lucru. Clientul se poate simți atunci rușinat, fiindcă se simte așa cum s-ar simți dacă ar simula, ceea ce pare că face.

1. Mayhew, *op. cit.*, vol. 4, p. 90.

probabil este ca vreun lucru pe care îl află în timpul unei interacțiuni să îl influențeze într-un mod radical. Pe de altă parte, dacă nu se posedă nici o informație anterioară, se poate legitim aștepta ca informația culeasă în timpul unei interacțiuni să fie una relativ crucială. Prin urmare, simplificînd puțin, putem spune că ne așteptăm ca indivizii să se mai destindă din promovarea febrilă a feței atunci cînd se află în prezența unor persoane pe care le cunosc de mult timp și, corelativ, să-și accentueze fața cînd este vorba de persoane pe care abia le-au cunoscut. În fața necunoscuților se impune o performare precaută.

Mai poate fi amintită o altă condiție legată tot comunicare. Un actor circumspect va trebui să ia în considerare și accesul pe care îl are publicul la sursele de informație exterioare interacțiunii în cauză. De pildă, se spune că membrii organizației Thug au excelat în următoarele performări pe la începutul secolului al XIX-lea:

> De regulă, pretindeau că sînt negustori sau soldați și călătoreau neînarmați pentru a înlătura orice suspiciune, ceea ce le oferea un pretext excelent pentru a cere permisiunea călătorilor de a-i însoți, nimic din înfățișarea lor neputînd trezi vreo bănuială. Cei mai mulți membri Thug aveau o înfățișare blîndă și erau deosebit de curtenitori, acest camuflaj făcînd parte din arsenalul lor, iar călătorii bine înarmați nu vedeau nici un pericol în a le permite acestor cavaleri să li se alăture. Prima fiind trecută cu succes, membrii Thug începeau să le cîștige treptat încrederea victimelor lor printr-un comportament plin de smerenie și recunoștință. Se prefăceau că sînt interesați de problemele lor, inclusiv de cele familiale, cerînd detalii despre gospodăriile lor, încercau să afle dacă le va simți cineva lipsa dacă ar fi omorîți ori dacă erau în relații apropiate cu vecinii. Cîteodată puteau călători pe distanțe lungi împreună cu victimele lor pînă cînd se ivea momentul oportun al trădării; s-a consemnat un caz în care au călătorit cu o familie de unsprezece persoane peste două sute de mile, timp de douăzeci de zile, după care i-au omorît pe toți, fără să poată fi vreodată prinși.[1]

Membrii Thug puteau face aceste performări – în ciuda faptului că potențialele lor publicuri erau într-o permanentă alertă (iar ei executați de îndată ce erau identificați ca aparținînd acestei organizații) – în parte și datorită condițiilor informaționale pe care le

1. Sleeman, *op. cit.*, pp. 25-26.

implică o călătorie. Dacă un grup pleca la drum spre o destinație îndepărtată, nu exista nici un mijloc prin care să poată controla identitatea celor pe care îi întîlneau pe parcurs. Iar dacă li se întîmpla ceva pe drum, ar fi trecut luni pînă ca întîrzierea lor să trezească bănuieli, membrii Thug fiind în acel moment imposibil de găsit. Însă în satele lor natale, membrii tribului fiind cunoscuți, etichetați și făcuți răspunzători pentru păcatele lor, se comportau exemplar. Într-un mod asemănător, americanii circumspecți care n-ar oferi vreodată ocazia unei interpretări eronate a statutului lor social sînt dispuși să-și asume acest risc dacă se află într-o stațiune de vacanță pentru o perioadă scurtă de timp.

Dacă sursele de informație exterioare interacțiunii constituie un eveniment neprevăzut pe care actorul circumspect trebuie să-l ia în calcul, sursele de informație interne în raport cu interacțiunea constituie un altul. Astfel, actorul circumspect își va adecva jocul după caracteristicile recuzitei și ale sarcinilor care intră în performarea sa. De pildă, celor care fac comerț cu produse de îmbrăcăminte în Statele Unite li se recomandă să fie relativ prudenți și să nu se lanseze în afirmații exagerate în ceea ce privește un produs deoarece clienții pot evalua vizual și tactil ceea ce li se arată; însă vînzătorii de mobilă își pot permite să fie mai puțin atenți, deoarece puțini membri ai publicului pot judeca ce se află în spatele lacului și furnirului care le sînt prezentate.[1] În Hotelul Shetland, personalul dispunea de o mare libertate în ceea ce privește ingredientele pentru supe și budinci, fiindcă supele și budincile tind să ascundă elementele care intră în compoziția lor. Supele, în special, se dovedesc a fi ușor de pus în scenă; în general, baza unei supe noi constă în resturile de la altă mîncare, la care se adăuga tot ce se mai găsea prin bucătărie. În ceea ce privește carnea, mult mai „vizibilă" din acest punct de vedere, puține libertăți erau permise; de fapt, în acest caz, standardele pe care le respectă personalul erau mai rigide decît cele ale continentalilor, pentru că ceea ce localnicilor le miroase „alterat" le poate părea „bine fezandat" unor străini. Există o tradiție pe insulă care le permite fermierilor mai în vîrstă să se sustragă din

1. Conant, *op. cit.*, p. 169, subliniază acest lucru.

fața îndatoririlor anevoioase ale vieții de adult simulînd boala, deoarece acolo este aproape de neconceput ca o persoană să fie prea bătrînă pentru a munci. Se consideră că doctorii insulei – deși cel la care se apelează curent n-a părut prea cooperant în această privință – ar trebui să admită faptul că nimeni nu poate ști cu siguranță dacă boala se ascunde în corp sau nu și că ar trebui, diplomatic, să-și limiteze diagnosticele prea categorice doar la o simptomatologie externă vizibilă. În mod similar, dacă o gospodină este preocupată să creeze impresia că are niște standarde înalte în ceea ce privește curățenia, este foarte posibil să-și concentreze atenția pe suprafețele de sticlă din sufrageria ei, pentru că se știe că sticla pune cel mai bine în evidență mizeria. Ea va acorda mai puțină atenție covorașului închis la culoare și mai puțin compromițător, covoraș pe care este foarte posibil să-l fi ales plecînd de la ideea că „o culoare închisă ascunde murdăria". La fel, un artist nu trebuie să-și bată prea mult capul cu modul în care arată studioul său – de fapt, a ajuns un loc comun ca studioul artistului să fie văzut ca un spațiu în care celor din culise nu le pasă cine îi vede sau cum îi vede – în parte și datorită faptului că întreaga valoare a operei artistului poate sau ar trebui să fie imediat accesibilă simțurilor; pe de altă parte, portretiștii trebuie să lanseze promisiunea unor ședințe agreabile și tind de aceea să lucreze în ateliere relativ luxoase, ca un soi de garanție a promisiunilor făcute. Constatăm în aceeași ordine de idei că escrocii sînt nevoiți să apeleze la fețe foarte meticulos elaborate și să proiecteze deseori scenografii sociale la fel de meticuloase nu atît pentru că au făcut din minciună o profesie, cît datorită faptului că, pentru a nu fi prinși cu o minciună de asemenea proporții, trebuie să aibă de a face cu persoane străine și că, în plus, trebuie să încheie afacerile cît mai rapid posibil. Oamenii de afaceri cinstiți care ar încuraja în aceste circumstanțe o operațiune comercială legală ar trebui să fie la fel de meticuloși în promovarea imaginii lor, deoarece exact în aceste circumstanțe potențialii investitori își examinează la sînge partenerii de afaceri. Pe scurt, dacă un comerciant escroc trebuie să-și înșele clienții în condițiile în care aceștia cred că se poate juca cu cărțile pe față, el trebuie să anticipeze și să zădărnicească cu atenție impresia potrivit căreia

el ar putea fi ceea ce, de fapt, și este, la fel cum un comerciant cinstit, în aceleași circumstanțe, va trebui să anticipeze și să zădărnicească cu atenție impresia că ar putea fi ceea ce, de fapt, nu este.

Este evident că, în situațiile în care consecințe importante pentru actor decurg ca rezultat al acțiunilor sale prudența trebuie să fie mare. Interviul pentru obținerea unui post este un exemplu clar în acest sens. Adesea, cel care ia interviul va trebui să ia decizii de o importanță covîrșitoare pentru cel intervievat, plecînd doar de la informația obținută în urma performării interviului de către cel care solicită postul în cauză. Cel intervievat are toate șansele să creadă, pe bună dreptate, că orice acțiune de a sa va fi investită cu o înaltă semnificație simbolică și, prin urmare, se va pregăti și va medita mult la această reprezentație. Este de așteptat ca în acest caz cel intervievat să acorde o mare atenție felului în care arată și atitudinilor sale, nu doar pentru a crea o impresie favorabilă, ci și pentru a-și asigura spatele și a zădărnici orice impresie nefavorabilă care ar putea fi transmisă inconștient. Mai poate fi invocat aici un alt exemplu: cei care lucrează în domeniul emisiunilor de radio și, mai ales, de televiziune consideră, pe bună dreptate, că impresia pe care o lasă pe moment se răsfrînge asupra imaginii pe care o are despre ei un public larg și, ca atare, în acest segment al industriei mass media întîlnim o intensă preocupare de a crea o impresie adecvată, la fel cum tot aici persistă anxietatea permanentă că impresia creată nu este cea adecvată. Forța acestei preocupări transpare din micile umilințe la care actori de rang înalt sînt dispuși să se supună numai pentru a ieși bine: membri ai Congresului acceptă să fie machiați și să li se spună cu ce să se îmbrace; boxeri profesioniști se autodegradează oferind spectacolul unei încăierări și nu al unei competiții sportive.[1]

Circumspecția actorilor își găsește expresia și în modul în care aceștia manevrează relaxarea angrenajului aparențelor. Dacă o echipă se află la o oarecare distanță fizică față de privirea

1. Vezi rubrica săptămînală a lui John Lardner din *Newsweek*, 22 februarie 1954, p. 59.

atentă a publicului său și o vizită inopinată este puțin probabilă, atunci destinderea devine posibilă. Astfel, citim că mici baze ale marinei americane din insulele Pacificului în timpul celui de-al doilea război mondial erau conduse și informal, însă dispozitivului i se impuneau reajustări, vizînd o aparență formală, ori de cîte ori soldații frecventau locuri unde ar fi putut apărea unii membri ai audienței.[1] Atunci cînd un inspector are acces ușor la locul în care o echipă își desfășoară munca, gardul permisibil de relaxare pe care și-l permite echipa va depinde de eficiența și siguranța sistemului ei de avertizare. Se poate afirma că o destindere totală reclamă nu numai un sistem de avertizare, ci și un interval apreciabil de timp între momentul avertizării și cel al vizitei, deoarece echipa își permite relaxarea doar în măsura în care își poate reveni în acest segment de timp. Astfel, atunci cînd un profesor iese puțin din clasă, elevii se pot relaxa în posturi degajate și conversații spontane, aceste transgresări fiind ușor de corectat în cele cîteva secunde de după avertizarea referitoare la întoarcerea profesorului; însă este puțin probabil că își vor permite să tragă un fum, asta pentru că fumul de țigară nu poate fi îndepărtat prea ușor. Interesant este că elevii, ca și alți actori de altfel, vor fi tentați să-și „testeze limitele", îndepărtîndu-se, de pildă, suficient de mult de locul lor din bancă pentru a fi nevoiți, cînd se dă semnanul de alarmă, să se bulucească haotic înapoi pentru a nu fi prinși pe picior greșit. În asemenea cazuri, caracteristicile terenului se pot dovedi importante. În Insula Shetland, de exemplu, nu existau copaci care să obstrucționeze vederea, iar casele erau răsfirate. Vecinii obișnuiau să-și facă scurte vizite de fiecare dată cînd se întîmpla să fie prin apropiere, dar de regulă puteau fi văzuți cu cîteva minute bune înainte de sosirea lor efectivă. Nelipsiții cîini ai fermierilor accentuau de obicei această avertizare vizibilă, începînd să latre musafirii. Prin urmare, fermierii își permiteau o îndelungată relaxare fiindcă aveau la dispoziție cîteva minute de grație în care aveau timp să aranjeze corespunzător scena. Firește, dispunînd de un asemenea sistem de avertizare, bătutul la ușă își pierdea

1. Page, *op. cit.*, p. 92.

una din funcțiile sale de bază și fermierii au renunțat la această amabilitate, deși unii mai obișnuiau să practice gestul ștergerii pe picioare la intrare ca o ultimă, avertizare suplimentară. Apartamentele hotelurilor și interfoanele oferă aceeași garanție a unei avertizări substanțiale și permit aceeași profundă destindere.

Aș vrea să menționez încă un mod de exercitare a circumspecției dramaturgice. Atunci cînd echipele ajung în prezența imediată a celeilalte, poate interveni o serie de evenimente minore care riscă să transmită accidental o impresie generală incompatibilă cu cea proiectată. Trădarea în registrul expresiv este o trăsătură de bază a interacțiunii de tip față-în-față. O modalitate de a rezolva această problemă este, după cum am mai sugerat, aceea de a selecta coechipieri care dau dovadă de disciplină și care nu riscă să-și joace rolul într-un mod stîngaci, lipsit de tact ori prea conștient de sine. O altă metodă este aceea de a fi pregătit dinainte pentru orice accident expresiv posibil. Una dintre aplicațiile acestei strategii constă în construirea unei agende complete înainte de eveniment, care să desemneze atribuțiile fiecărei persoane precum și succesiunea intervențiilor. În acest fel, confuziile și bîlbîielile pot fi evitate, la fel ca și impresiile care riscă să fie transmise audienței în urma unor astfel de fisuri în procedură. (Aici apare, totuși, un risc . O performare cu un scenariu exhaustiv, ca în cazul pieselor de teatru, este foarte eficientă deoarece nu permite ca vreun eveniment necontabilizat să întrerupă secvența planificată de replici și gesturi; dar, în momentul în care această secvențialitate este deranjată, actorii riscă să fie incapabili să găsească drumul înapoi pînă la indicația care le-ar permite să reia firul de acolo de unde a fost rupt. Prin urmare, actorii care joacă după un scenariu bine pus la punct se pot trezi într-o situație mult mai rea decît actorii care pun în scenă un spectacol mai puțin organizat.) O altă concretizare a acestei tehnici de programare constă în a accepta faptul că lucruri mărunte (cum ar fi, de pildă, cine intră primul în cameră sau cine se așază lîngă gazdă etc.) pot fi privite ca expresii ale considerației; prin urmare, aceste favoruri trebuie premeditat distribuite plecînd de la niște principii de bun-simț pe care nimeni nu le contestă, cum ar fi vîrsta, vechimea în funcție, sexul, un statut

ceremonial temporar etc. Astfel că, într-o mare măsură, protocolul nu este atît un mijloc de a exprimări valorizări în timpul interacțiunii, cît mai ales o modalitate de a „pregăti terenul" pentru orice potențiale bruiaje expresive, în așa fel încît toți cei prezenți să fie dispuși să le accepte. O a treia concretizare ar fi repetarea rutinei pentru ca actorii să se antreneze suficient iar evenimentele neprevăzute care nu au fost luate în calcul să apară în condiții în care pot fi rezolvate în siguranță. O a patra ar fi ca publicului să i se schițeze în prealabil tipul de reacție pe care trebuie să-l aibă în fața performării. Firește, cînd se apelează la acestă practică, distincția dintre actori și public devine dificilă. Această formă de complicitate se regăsește mai ales în cazul în care actorul este un „monstru sacru" și nu își permite să se bazeze pe reacția spontane a publicului. Astfel, în Marea Britanie, femeile care urmează să fie prezentate familiei regale (pe care le-am putea considera un public al performerilor regali) sînt atent instruite în prealabil în legătură cu toaleta pe care să o poarte, limuzina cu care să vină, modul în care trebuie să execute reverența și temele de conversație adecvate.

Practici de protecție

Am indicat trei însușiri pe care membrii echipei trebuie să le posede pentru ca echipa lor să performeze în condiții de siguranță: loialitate, disciplină și circumspecție. Fiecare dintre aceste atribute se exprimă sub forma mai multor tehnici defensive obișnuite prin care un grup de actori își poate apăra spectacolul. Am trecut în revistă unele dintre aceste tehnici de gestionare a impresiei. Altele, cum ar fi aceea de a controla accesul în regiunile ascunse și a în cele expuse, au fost analizate în capitolele anterioare. În această secțiune îmi propun să accentuez faptul că majoritatea acestor tehnici defensive de gestionare a expresiei își găsesc un pandant în tendința plină de tact a publicului și a intrușilor de a acționa într-un mod protector pentru a ajuta actorii să-și apere propriul spectacol. Și, deoarece gradul de dependență

a actorilor față de tactul audienței și al intrușilor tinde să fie subestimat, voi pune în lumină o serie de tehnici de protecție la care se apelează în mod curent, deși, din punct de vedere analitic, fiecare dintre aceste practici de protecție ar trebui luate în considerare în corelație cu practicile defensive care le corespund.

Pentru început, ar trebuie spus că accesul la regiunile ascunse și expuse este controlat nu numai de către performeri, ci și de către alte persoane. Indivizii optează de bună voie să rămînă în afara unor regiuni în care nu au fost invitați. (Această formă de tact în ceea ce privește locul este analog cu „discreția" care a fost deja descrisă ca o formă de tact în legătură cu faptele.) Iar dacă intrușii află că urmează să pătrundă într-o astfel de regiune, ei le vor oferi celor deja prezenți un semn de avertisment fie sub forma a unui mesaj, fie sub forma unei bătăi în ușă sau a gestului de a tuși. În acest fel, ei permit amînarea intruziunii, cosmetizarea scenografiei și imprimarea unei expresii adecvate pe fețele celor prezenți.[1] Aceste manifestări ale tactului pot lua forme surpinzător de elaborate. Astfel, cînd cineva se pune în scenă pentru un străin prin intermediul unei scrisori de prezentare, se consideră că ar fi mai indicat să trimită scrisoarea destinatarului înainte de a ajunge să se întîlnească cu acesta din urmă. În aceste condiții, destiatarul are un răgaz pentru a delibera ce fel de formulă de întîmpinare să îi rezerve respectivului individ, precum și răgazul de a-și compune expresia adecvată unei astfel de primiri.[2]

Constatăm deseori că, atunci cînd o interacțiune trebuie să se desfășoare în prezența unor intruși, aceștia din urmă arborează cu tact o mină de dezinteres, neimplicare și chiar de absență, astfel încît dacă nu se poate obține o izolare fizică prin niște pereți despărțitori ori printr-o distanță, se poate obține cel puțin o izolare

1. Cameristele sînt adesea instruite să intre în cameră fără a bate la ușă sau să intre imediat după ce au bătut, plecînd probabil de la ideea că ele sînt niște non-persoane în fața cărora cei prezenți în cameră nu mai trebuie să afișeze nici o aparență sau să se pregătească pentru interacțiune. Prieteniile dintre gospodine oferă prilejul unor permisivități similare, fiecare fiind liberă să intre oricînd în bucătăria celorlalte, ca o formă de a declara că nu au nimic de ascuns una față de cealaltă.

2. *Esquire Etiquette, op. cit.*, p. 73.

eficientă printr-o convenție. Astfel, dacă două grupuri de persoane au mese învecinate într-un restaurant, este de presupus că nici unul din grupuri nu va profita de vreuna din ocaziile de a trage cu urechea la conversația celuilalt.

Regulile etichetei privind neimplicarea diplomatică, precum și intimitatea eficace care decurge din ea, variază, firește, de la o societate și o subcultură la alta. În clasa de mijloc din societatea anglo-americană, este de la sine înțeles că o persoană care se află într-un loc public trebuie să-și vadă de treaba sa și să nu pară a manifesta vreun interes pentru activitatea altor oameni. Doar atunci cînd unei femei îi scapă ceva pe jos sau cînd un motociclist rămîne blocat în trafic ori un copil lăsat singur într-un mijloc de transport începe să plîngă, membrii clasei de mijloc consideră că este cazul să îndepărteze barierele de care s-au înconjurat. Dacă o persoană se află în preajma altor indivizi care sînt angajați într-o anumită sarcină, se așteaptă din partea lui să le ofere o mînă de ajutor, mai ales dacă sarcina în cauza este una relativ scurtă și care presupune un efort relativ solicitant. Un astfel de ajutor reciproc ocazional este considerat un lucru firesc, de la sine înțeles.

O dată ce audiența a fost admisă la o reprezentație, este în continuare nevoie de tact. Putem constata existența unei etichete foarte elaborate după care se ghidează indivizii în calitate de membri ai publicului. O asemenea etichetă presupune: acordarea unui dozaj bine gîndit de atenție și interes; disponibilitatea de a supraveghea performanța unui actor astfel încît acesta să nu introducă prea multe contradicții, întreruperi sau revendicări de a i se acorda atenție; inhibarea oricăror gesturi sau declarații care ar putea genera niște *faux pas*; și, mai presus de toate, dorința de a evita orice scenă. Tactul publicului este atît de des un lucru de la sine înțeles, încît ne putem aștepta să-l găsim chiar și la indivizi celebri pentru comportamentul lor neadecvat la realitate, cum este cazul pacienților din spitalele psihiatrice. În acest sens, un grup de cercetători ne oferă următoarele observații:

Altă dată, personalul a hotărît, fără să le ceară pacienților părerea, să dea o petrecere de Sf. Valentin. Mulți dintre pacienți n-au vrut să se ducă, dar au făcut-o totuși pentru că le-a fost teamă să nu jignească sentimentele

asistentelor începătoare care organizaseră petrecerea. Multe dintre distracțiile propuse de asistente erau foarte puerile; majoritatea pacienților se simțeau jenați să participe la așa ceva și au răsuflat ușurați cînd petrecerea s-a terminat și s-au putut întoarce la activitățile lor obișnuite.[1]

Într-un alt spital de boli mintale s-a observat că, atunci cînd organizațiile etnice organizau pentru pacienți petreceri cu partenere de dans, oferin astfel o experiență de lucru pentru membrele lor defavoizate, reprezentanții spitalului reușeau uneori să convingă cîțiva pacienți să danseze cu aceste fete pentru a le lăsa acestora impresia că își oferă compania unor persoane care aveau mare nevoie de așa ceva.[2]

Dacă actorii au o scăpare de orice natură, prin care să iasă clar la lumină o discrepanță între impresia proiectată și o altă realitate care s-a dezvăluit atunci, publicul se poate face, cu diplomație, că „n-a văzut" această alunecare sau poate accepta prompt scuza care li se oferă. Iar în momente de criză pentru actori, întreaga audiență își poate oferi o complicitate tacită pentru a-i ajuta să iasă din criză. Astfel, putem constata că, dacă un pacient dintr-un spital psihiatric moare în niște circumstanțe care afectează impresia unui tratament eficient pe care întreg personalul încearcă să o creeze, ceilalți pacienți, predispuși de regulă să nu coopereze cu personalul, pot în aceste condiții să ușureze sarcina acestuia și, cu tact și delicatețe, să lase falsa impresie că nu își dau seama ce s-a întîmplat.[3] În mod similar, atunci cînd are loc o inspecție, fie că este vorba de o școală, o cazarmă, un spital, fie de o casă obișnuită, este foarte probabil ca publicul să se poarte într-un mod exemplar, astfel încît actorii inspectați să poată pune în scenă un spectacol ireproșabil. În asemenea momente, liniile de demarcație ale echipei se pot deplasa puțin, așa încît supraveghetorul,

1. William Caudill, Frederick C. Redlich, Helen R Gilmore și Eugene B. Brody, „Social Structure and Interaction Processes on a Psychiatric Ward", *American Journal of Orthopsychiatry*, XXII, pp. 321-322.

2. Studiu al autorului, 1953-1954.

3. Vezi Taxel, *op. cit.*, p. 118. Atunci cînd două echipe au cunoștință de un fapt jenant și fiecare echipă știe că și cealaltă știe, și totuși nici una dintre ele nu recunoaște deschis că posedă această informație, avem de-a face cu ceea ce Robert Dubin a numit „ficțiuni organizaționale". Vezi Dubin, *op. cit.*, pp. 341-345.

generalul, directorul sau musafirul va întîmpina complicitatea actorilor și a publicului deopotrivă.

Ar mai putea fi invocată o ultimă formă de tact manifestat față de actor. Cînd se știe că actorul în cauză este un începător, și, prin urmare, mult mai predispus la comiterea unor greșeli stînjenitoare, audiența manifestă o mai mare considerație, abținîndu-se să creeze dificultăți pe care în alte condiții nu le-ar fi ratat.

Audiențele sînt motivate să reacționeze cu tact fie datorită unei identificări spontane cu actorii, fie din dorința de a evita o scenă, fie pentru a se face plăcuți actorilor, urmînd să speculeze ulterior acest lucru. Se pare că unele prostituate de succes se dovedesc dispuse să simuleze o încurajare entuziastă a performanței clienților lor, confirmînd astfel tristul adevăr dramaturgic că iubitele și soțiile nu sînt singurele membre ale sexului lor care sînt nevoite să practice forme sofisticate de prostituție:

> Mary Lee susține că dl Blakesee nu are solicitări mai exagerate decît ceilalți clienți cu bani care o frecventează.
>
> „Eu le dau ceea ce știu că vor, îi fac să creadă că sînt moartă după ei. Cîteodată se poartă ca niște băieței care vor să se joace de-a ceva. Dl Blakesee așa face. El se joacă de-a bărbatul viril. Vine la mine, mă ia în brațe și mă strînge pînă crede că nu pot să mai respir. E penibil. După ce a terminat de făcut dragoste cu mine, eu trebuie să-i spun: «Iubitule, mă faci atît de fericită încît îmi vine să plîng». Nu-ți vine să crezi că unui om în toată firea îi place să se prostească în halul ăsta. Ei bine, el o face. Dar nu numai el. Majoritatea ăstora cu bani."
>
> Mary Lee este atît de convinsă de faptul că principalul ei atu în fața clienților înstăriți este abilitatea de a se comporta spontan, încît s-a supus recent unei operații pentru prevenirea sarcinii. Ea consideră acest lucru o investiție pentru cariera ei.[1]

Dar, iarăși, cadrul de analiză la care a apelat acest studiu se dovedește a fi restrictiv: deoarece aceste acte de diplomație, venind din partea audienței, pot deveni mai elaborate decît performarea al cărei răspuns sînt.

Aș vrea să mai adaug o ultimă constatare privind tactul. De fiecare dată cînd publicul apelează la tact, există posibilitatea ca actorii să înțeleagă că sînt protejați cu tact. Cînd se întîmplă acest

1. Murtagh si Harris, *op. cit.*, p. 165. Vezi, de asemenea, pp. 161-167.

lucru, intervine posibilitatea ca publicul să înțeleagă că actorii știu că sînt protejați cu tact. Și astfel, mai departe, devine posibil ca actorii să înțeleagă că publicul știe că actorii știu că sînt protejați. În astfel de situații informaționale, poate surveni un moment în care demarcația dintre cele două echipe se va prăbuși și va fi înlocuită timp de o clipă cu o comuniune de priviri semnificative prin care fiecare echipă va recunoaște deschis în fața celeilalte nivelul ei de informație. În aceste momente, întreaga structură dramaturgică a interacțiunii sociale este brusc și violent dezvăluită și linia de separație dintre echipe dispare momentan. Indiferent dacă această scurtă privire lucidă asupra lucrurilor strînește jena sau rîsul, echipele se vor retrage rapid la loc, în rolurile care le-au fost desemnate.

3 Tactul referitor la tact

S-a susținut că publicul contribuie într-un mod semnificativ, prin tact și prin practicile de protecție de care uzează în favoarea performerilor, la performarea unui spectacol. Dacă publicul urmează să apeleze la tact în beneficiul performerului, acesta trebuie să procedeze în așa fel încît să facă posibil acest ajutor. Acest lucru va pretinde disciplină și circumspecție de o factură aparte. De pildă, s-a afirmat că niște intruși cu tact, care se găsesc într-o poziție din care ar putea auzi o interacțiune, pot oferi spectacolul unei absențe. Și, pentru a susține această retragere diplomatică, participanții care știu că e posibil din punct de vedere fizic să fie auziți, pot omite din conversația și activitatea lor orice element care ar supralicita această soluție plină de tact a intrușilor, includ-zînd în același timp suficiente aspecte semiconfidențiale încît să demonstreze că au pe deplin încredere în spectacolul retragerii pe care-l oferă intrușii. În mod similar, dacă o secretară trebuie să îi spună sub o formă diplomatică unui vizitator că persoana pe care vrea să o vadă a plecat, ar fi înțelept din partea vizitatorului să se retragă cîțiva pași de lîngă telefon, astfel încît să nu poată

auzi indicațiile pe care le primește secretara de la persoana presupus absentă.

Aș vrea să închei această discuție menționînd două strategii uzuale ce privesc tactul referitor la tact. În primul rînd, performerul trebuie să fie sensibil la aluzii și să fie pregătit să le primească, deoarece prin intermediul acestor aluzii publicul îl poate avertiza că performarea pe care o oferă e inacceptabilă și că ar trebui să o ajusteze repede, dacă dorește ca definiția situației să rămînă aceeași. În al doilea rînd, dacă performerul ajunge să proiecteze denaturat o realitate sub orice formă, atunci trebuie să o facă respectînd eticheta denaturării faptelor; el nu trebuie să ajungă în situația în care nici scuza cusută cu cea mai albă ață și nici cea mai cooperantă audiență nu-l mai pot salva. Cînd rostește un neadevăr, performerul este încurajat să păstreze o nuanță glumeață în voce, astfel încît, dacă este descoperit, să poată contesta orice pretenție de seriozitate și să susțină că, de fapt, glumea. Dacă este vorba de denaturarea unor aspecte ce țin de înfățișarea sa exterioară, el este sfătuit să apeleze la o metodă care să îi permită să ofere o scuză nevinovată. Astfel, bărbații cu chelie, care se afișează cu pălărie și în interior și afară, sînt mai mult sau mai puțin „acoperiți" deoarece pot pretexta că au răcit, că au uitat pur și simplu să și-o dea jos sau că poate oricînd începe ploaia. În schimb, bărbații care poartă meșe nu pot oferi nici o scuză în favoarea lor, iar audienței nici un pretext pentru a îi scuza. Există deci rațiuni pentru care impostorul, despre care s-a vorbit anterior, poate fi definit ca persoana care pune publicul în imposibilitatea de a dovedi tact atunci cînd constată o denaturare.

În ciuda faptului că performerii și publicul apelează la toate aceste tehnici de gestionare a impresiei, dar și la multe altele, știm prea bine că tot apar incidente și că audiențelor li se oferă din neatenție prilejul să întrezărească ce se află în spatele scenei unei performări. Atunci cînd apare un astfel de incident, membrii unui public învață o lecție importantă, mai importantă pentru ei decît plăcerea agresivă pe care o pot obține în urma descoperirii secretelor întunecate, bine ascunse, intime sau strategice ale cuiva. Membrii publicului pot descoperi o democrație fundamentală care

este, de obicei, foarte bine mascată. Indiferent dacă personajul care este interpretat este serios sau lipsit de griji, de condiție înaltă sau joasă, individul care joacă personajul va fi perceput drept ceea ce în mare măsură și este, adică un jucător solitar implicat preocupat permanent de punerea sa în scenă. În spatele atîtor măști și atîtor personaje, orice performer tinde să ascundă același chip, un chip pustiit și nesocializat, un chip pe care se citește concentrarea, chipul unui om care s-a angajat de unul singur într-o misiune dificilă și periculoasă. Simone de Beauvoir, în cartea ei despre femei, ne arată acest adevăr:

> Și, cu toată prudența ei, se întîmplă accidente: o picătură de vin îi cade pe rochie, o țigară aprinsă îi arde țesătura; atunci creatura de lux și de sărbătoare care surîdea cu orgoliu într-un salon dispare: femeia își ia chipul dur și serios al gospodinei; descoperi brusc că toaleta sa nu era o jerbă, un foc de artificii, o splendoare gratuită și perisabilă destinată să ilumineze cu generozitate un moment: ea reprezintă o bogăție, un capital, o investiție care a costat-o sacrificii; pierderea ei este un dezastru ireparabil. Pete, rupturi, rochii nereușite, coafuri permanente ratate, acestea sînt catastrofe încă și mai grave decît o friptură arsă sau un vas spart. Căci femeia cochetă nu numai că s-a alienat în lucruri, ci s-a voit lucru, și fără intermediar se simte în pericol în lume. Raporturile ei cu croitoreasa și modista, nerăbdarea, pretențiile ei manifestă spiritul său de seriozitate și senzația de insecuritate.[1]

Fiind conștient de faptul că publicurile sale își pot forma o impresie proastă despre el, individul poate ajunge să se simtă rușinat de un act sincer și bine intenționat, pur și simplu deoarece contextul performării sale produce false impresii care sînt în dezavantajul lui. Simțind această rușine nejustificată, el poate considera că sentimentele sale sînt vizibile; simțind că este văzut, el poate avea sentimentul că expresia lui nu face altceva decît să confirme aceste false inferențe în ceea ce-l privește. Prin urmare, el poate accentua fragilitatea poziției sale angajîndu-se exact în acele manevre defensive la care ar fi apelat dacă ar fi fost cu adevărat vinovat. În acest fel, oricărui individ i se poate întîmpla să se considere temporar persoana îngrozitoare pe care crede că o vede publicul atunci cînd îl privește.

1. De Beauvoir, *op. cit.*, pp. 281-282.

Și, dacă se ajunge pînă într-acolo încît individul susține în fața altora un spectacol în care nici măcar el însuși nu crede, el riscă să trăiască o formă aparte de alienare de sine și o formă aparte de mefiență față de ceilalți. După cum a spus o studentă americană:

Cîteodată „fac pe proasta" la întîlniri, însă rămîn cu un gust amar. Emoțiile sînt complicate. O parte din mine savurează momentul cînd „dau gata" bărbatul care nu suspectează nimic. Însă această formă de superioritate față de el este combinată cu sentimente de vină față de ipocrizia mea. În ceea ce-l privește pe „partener", simt un fel de dispreț pentru că se lasă „prins" de tehnica mea sau, dacă tipul îmi place, un soi de condescendență maternă. Cîteodată chiar îl detest! De ce nu mă poate domina, în felul în care trebuie să o facă un bărbat, ca să pot să fiueu însămi? Ce fac eu cu el aici, la urma urmelor?

Și partea cea mai amuzantă, cred eu, este că bărbatul nu e întotdeauna așa de naiv. Poate întrezări adevărul și devine incomod în relație. „Cum stau lucrurile în ceea ce mă privește? Își rîde în mînecă sau chiar vorbea serios cînd mi-a făcut complimentul? Chiar a fost impresionată de micul meu discurs sau pur și simplu s-a prefăcut că nu se pricepe deloc la politică?" Și o dată sau de două ori mi s-a părut că eu eram victima farsei. Tipul mă „citise" și mă disprețuia că m-am putut coborî la asemenea trucuri ieftine.[1]

Probleme dramaturgice împărtășite, preocupare pentru felul în care sînt percepute lucrurile, sentimente justificate sau nejustificate de rușine, ambivalență în raport cu sine și în raport cu publicul, iată cîteva dintre elementele dramaturgice ce țin de condiția umană.

1. Komarovsky, *op. cit.*, p. 188.

CAPITOLUL VII

Concluzie

Cadrul

Orice spațiu delimitat prin bariere clare de percepție în care un anumit tip de activitate se desfășoară în mod regulat reprezintă o instituție socială. Am afirmat că orice instituție socială poate fi studiată eficient din punctul de vedere al gestionării impresiei. În interiorul unei instituții sociale, există o echipă de performeri care cooperează pentru a oferi publicului o anumită definiție a situației. Acest lucru presupune existența unei imagini identitare a propriei echipe și a publicului, precum și o serie de postulate privind etosul care trebuie menținut prin reguli de politețe și de etichetă. Adesea observăm o separare între regiunea ascunsă, unde este pregătită performarea rutinei, și regiunea expusă, unde performarea este oferită unui public. Accesul la aceste regiuni este controlat pentru a nu permite audienței să vadă culisele și pentru a nu permite intruşilor să asiste la o performare care nu le este adresată. Constatăm că în relațiile dintre membrii

echipei prevalează familiaritatea, se poate dezvolta o solidaritate, iar secretele care pot compromite spectacolul sînt împărtășite și păstrate. Un pact tacit funcționează între performeri și public pentru a se purta toți ca și cum exista între ei un anumit dozaj de opoziție și de acord. În general, dar nu întotdeauna, înțelegerea este accentuată și gradul de opoziție este minimalizat. Consensul funcțional care decurge de aici tinde să fie contrazis de atitudinea față de public pe care performerii o manifestă cînd publicul nu este prezent și printr-o atent controlată comunicare în neconcordanță cu personajul pe care o practică cînd publicul este prezent. Descoperim că apar roluri contradictorii: unii dintre indivizii care par a fi coechipieri (ori audiență, ori intruși) acced la informații subterane despre performare și despre relațiile echipei, complicînd astfel încercarea de a pune în scenă un spectacol convingător. Cîteodată apar disfuncționalități sub forma unor incidente involuntare, *faux pas* și scene, discreditînd sau contrazicînd definiția situației care este proiectată. Mitologia echipei va înregistra aceste evenimente de bruiaj și va insista asupra lor. Mai constatăm că performerii, publicul și intrușii apelează la anumite tehnici pentru a-și salva spectacolul, fie încercînd să evite potențialele disfuncționalități sau să le corecteze pe cele care n-au putut fi evitate, fie creîndu-le altora posibilitatea de a o face. Pentru a se asigura că se va face uz de aceste tehnici, echipa va tinde să-și selecteze membri loiali, disciplinați și circumspecți, precum și să-și aleagă o audiență care să dea dovadă de tact.

Așadar, aceste trăsături și elemente conturează cadrul care, în opinia mea, este caracteristic pentru majoritatea interacțiunilor sociale, așa cum apar ele în condiții naturale în societatea anglo-americană actuală. Acest cadru este formal și abstract în sensul că poate fi aplicat oricărei instituții sociale; el nu este, totuși, un simplu concept static. Cadrul de care vorbesc este strîns legat de aspectele dinamice generate de motivația de a susține o definiție a situației care le-a fost proiectată celorlalți.

Contextul analitic

Această lucrare s-a ocupat, în principal, de instituțiile sociale, privite ca sisteme relativ închise. S-a pornit de la ideea potrivit căreia relațiile dintre instituții constituie în sine un obiect distinct de studiu și s-ar impune să fie tratat analitic ca parte a unei alte ordini a lucrurilor – cea a integrării instituționale. Poate că ar fi bine să încercăm să plasăm perspectiva adoptată în această lucrare în contextul celorlalte perspective care par să fie folosite în mod curent, implicit sau explicit, în studiul instituțiilor ca sisteme închise. Patru perspective de acest gen pot fi propuse.

O instituție poate fi abordată din punct de vedere „tehnic", adică în termeni de eficiență sau ineficiență, ca un sistem de activitate organizat premeditat pentru a atinge obiective predeterminate. O instituție poate fi abordată din punct de vedere „politic", prin raportare la acțiunile pe care fiecare participant (sau clasă de participanți) le poate pretinde de la alți participanți, la tipurile de privațiuni și recompense care pot fi distribuite pentru a întări aceste solicitări, precum și la tipurile de control social care coordonează această exercitare a autorității și sistemul de sancțiuni. O instituție poate fi abordată din punct de vedere „structural", prin raportare la diviziunile de statut orizontale și verticale și la tipurile de relații sociale care leagă între ele respectivele grupuri. În sfîrșit, o instituție poate fi abordată din punct de vedere „cultural", prin raportare la valorile morale care influențează activitatea din interiorul instituției, valori care țin de mode, obiceiuri sau de gust, de politețe și etichetă, de restricții normative etc. Trebuie spus că toate aspectele observabile legate de o instituție sînt relevante pentru fiecare din aceste patru perspective, dar că fiecare perspectivă valorizează și ordonează diferit aceste aspecte.

Consider că abordarea dramaturgică poate constitui o a cincea perspectivă, alături de cea tehnică, politică, structurală și culturală.[1]

1. Pentru comparație, vezi poziția luată de Oswald Hall cu privire la posibile perspective pentru studiul sistemelor închise, din „Methods and Techniques of Research in Human Relations" (aprilie 1952), consemnată în E. C. Hughes *et al.*, *Cases on Field Work* (inedită).

Perspectiva dramaturgică, la fel ca oricare din celelalte patru, poate fi văzută ca punctul final al analizei, ca un ultim demers în ordonarea lucrurilor. Aceasta ar presupune descrierea tehnicilor de gestionare a impresiei de care se uzează într-o anumită instituție, principalele probleme de gestionare a impresiei în acea instituție, precum și identitatea și interrelațiile numeroaselor echipe care performează în instituția respectivă. Însă, la fel ca în cazul faptelor luate în calcul în fiecare din celelalte perspective, aspectele care țin de gestionarea impresiei joacă și ele un rol în dimensiunile care sînt luate în discuție în toate celelalte perspective. Ar fi bine să punctăm pe scurt acest lucru.

Perspectiva tehnică și cea dramaturgică se întîlnesc cel mai evident, se pare, în privința standardelor de muncă. Se dovedește a fi important pentru ambele perspective faptul că un grup de indivizi va fi preocupat să testeze caracteristicile reale și calitățile rezultatelor muncii unui alt grup de indivizi, iar acesta din urmă va fi preocupat să ofere impresia că munca lor subsumează toate aceste calități ascunse. Perspectiva politică și cea dramaturgică se întîlnesc evident în ceea ce privește capacitatea unui individ de a dirija activitatea altui individ. În primul rînd, dacă un individ trebuie să îi conducă pe alții, el va considera adesea că ar fi indicat să nu le împărtășească secrete strategice. Mai mult, dacă un individ încearcă să conducă activitatea altor indivizi apelînd la exemplu, instruire, persuasiune, schimb, manipulare, autoritate, amenințare, sancțiuni sau coerciție, ar trebui, indiferent de cîtă putere are, să transmită foarte eficient ce anume vrea să fie făcut, ce acțiuni este dispus să întreprindă pentru ca lucrul să fie făcut și cum va proceda dacă lucrul nu va fi făcut. Puterea de orice natură trebuie să îmbrace forme eficiente de manifestare și va avea efecte diferite în funcție de modul în care este dramatizată. (Firește, capacitatea de a comunica eficient o definiție a situației se poate dovedi inutilizabilă dacă acea persoană nu deține o poziție care să îi permită să dea exemple, să distribuie sancțiuni etc.) Astfel, forma cea mai obiectivă de putere în stare pură, coerciția fizică, nu este adesea nici obiectivă, nici pură, ci funcționează mai degrabă ca un mijloc de a persuada audiența; de multe ori, ea e și un mijloc de comunicare, nu doar unul de acțiune. Perspectiva

structurală și cea dramaturgică se întîlnesc cel mai evident în ceea ce privește distanța socială. Imaginea pe care un grup cu un anumit statut reușește să o mențină în fața unui public cu alte statuturi de grup va depinde de capacitatea performerilor de a limita contactul comunicațional cu publicul. Perspectiva culturală și cea dramaturgică se întîlnesc cel mai evident în ceea ce privește menținerea unor standarde morale. Valorile morale ale unei instituții condiționează substanțial modul în care participanții se vor raporta la anumite probleme și conturează în același timp cadrul unor aparențe care trebuie cultivate, chiar dacă există sau nu vreo atitudine afectivă în spatele acestor aparențe.

Trinomul personalitate-interacțiune-societate

În ultimul timp s-au făcut încercări elaborate de a circumscrie aceluiași cadru conceptele și datele care au rezultat în urma investigării a trei domenii de studiu: personalitatea individului, interacțiunea socială și societatea umană. Aș vrea să aduc o completare la aceste demersuri interdisciplinare.

Cînd un individ se înfățișează în fața celorlalți, el proiectează, conștient sau inconștient, o definiție a situației, în cadrul căreia imaginea de sine este un element esențial. Atunci cînd survine un eveniment care este incompatibil din punct de vedere expresiv cu impresia promovată, consecințele lui se resimt puternic și simultan în trei planuri ale realității sociale, fiecare dintre aceste trei dimensiuni implicînd un alt sistem de referință și o altă ordine a lucrurilor.

În primul rînd, interacțiunea socială, tratată aici ca un dialog între două echipe, poate resimți un blocaj stînjenitor; situația încetează să mai fie definită, pozițiile anterioare devin de nesusținut, iar participanții se trezesc fără nici o direcție a acțiunii. De regulă, participanții detectează o notă falsă în ceea ce privește situația și ajung să se simtă stingheriți, agitați și să își piardă, la propriu și la figurat, fața. Cu alte cuvinte, elaboratul sistem social creat și susținut prin interacțiuni sociale disciplinate este dezorganizat.

Acestea sînt consecințele disfuncționalităților asupra planului interacțiunii sociale.

În al doilea rînd, pe lîngă aceste consecințe dezorganizante în planul acțiunii, disfuncționalitățile ce apar în performare pot genera efecte de o amploare mult mai mare. Publicurile tind să accepte sinele pe care-l proiectează individul-performer în timpul unei performări obișnuite ca reprezentant legitim el grupului său de colegi, al echipei lui și al instituției sociale în care este integrat. Audiențele înt dispuse, de asemenea, să accepte performarea respectivă a individului ca o dovadă a capacității sale de a performa o rutină și chiar ca o dovadă a capacității sale de a performa orice rutină. Într-un fel, aceste unități sociale mai mari (echipe, instituții etc.) își pun reputația în joc de fiecare dată cînd un individ își performează rutina; cu fiecare performare, legitimitatea acestor unități este testată încă o dată, iar reputația lor este pusă permanent în joc. Acest tip de reconfirmare se dovedește a fi deosebit de semnificativ în timpul anumitor performări. Astfel, dacă un chirurg și asistenta sa medicală se întorc brusc de lîngă masa de operație și pacientul anesteziat cade accidental de pe masă, iar această cădere îi este fatală, nu numai că operația este întreruptă într-un mod jenant, dar și reputația chirurgului, ca doctor și ca om, ca de altfel și reputația spitalului, sînt compromise. Acestea sînt consecințele pe care disfuncționalitățile le pot avea asupra structurii sociale.

În sfîrșit, constatăm deseori că individul își implică profund eul în identificarea lui cu un anumit rol, cu o instituție sau cu un grup și în imaginea lui de sine ca individ care nu perturbă interacțiunea socială sau care nu riscă să compromită unitățile sociale care depind de acea interacțiune. Prin urmare, cînd survine o disfuncționalitate, punctele nodale ale concepției de sine în jurul cărora s-a construit personalitatea sa riscă să fie bulversate. Acestea sînt consecințele pe care le pot avea posibilele disfuncționalități asupra personalității individului.

Așadar, disfuncționalitățile de ordin dramaturgic au consecințe care afectează trei nivele de abstracție: personalitatea, interacțiunea și structura socială. Și, deși gradul de probabilitate al disfuncționalității variază semnificativ de la o interacțiune la alta, iar importanța socială a potențialelor disfuncționalități variază și ea de la o interacțiune la alta, nu se poate vorbi de o interacțiune în care participanții să nu riște serios să fie puși într-o situație jenantă sau, într-o mai mică măsură, să fie puși într-o situație profund umilitoare. Poate că viața nu este chiar un joc de noroc, însă interacțiunea este. Mai mult, în măsura în care indivizii fac eforturi să evite orice disfuncționalități sau să le rezolve pe cele care n-au putut fi evitate, și aceste eforturi vor avea consecințe care se vor răsfrînge simultan pe cele trei planuri. Prin urmare, putem spune că se poate opera o articulare a celor trei nivele de abstractizare și a celor trei perspective din care a fost studiată viața socială.

Comparații și studiu

Pe parcursul lucrării au fost folosite și exemple oferite de alte societăți decît cea anglo-americană. Dar am făcut acest lucru nu pentru a lăsa să se înțeleagă că acest cadru pe care l-am propus ar fi independent de contextul cultural ori că ar putea fi aplicat în segmentele vieții sociale din societățile neoccidentale, la fel ca în segmentele societății noastre. Noi ducem o viață socială cu ușile închise. Ne specializăm în locații fixe, în îndepărtarea străinilor și în disponibilitatea de a-i oferi performerului intimitate pentru a-și pregăti spectacolul. O dată ce începem o performare, sîntem dispuși să o ducem la bun sfîrșit și sîntem foarte sensibili la notele stridente care pot surveni pe parcursul ei. Dacă sîntem surprinși comițînd o reprezentare deformată, ne simțim profund umiliți. Date fiind regulile noastre dramaturgice generale și predispozițiile pentru dirijarea acțiunii, nu trebuie să privim cu condescendență sau să neglijăm segmentele din viața altor societăți în care par a fi urmate alte reguli. Consemnările călătorilor occidentali sînt pline de situații în care simțul lor dramaturgic a fost ofensat sau luat prin surprindere și, dacă ar fi să extindem cadrul discuției și la alte culturi, ar trebui să luăm în considerare și aceste situații mai puțin comode. În acest sens, trebuie să acceptăm că în China, în timp ce într-o cameră în care se servește ceaiul acțiunile

și decorul degajă armonie și coerență, restaurante extrem de simple și de șterse pot servi mîncăruri extrem de sofisticate, iar magazine care arată ca niște cocioabe cu vînzători ursuzi și nepoliticoși au pe rafturi, împachetate în hîrtie de lux, mătăsuri incredibil de fine.[1] Și, în cazul unui popor despre care se spune că este destul de preocupat să-și păstreze imaginea intactă, trebuie să fim pregătiți să auzim că:

> Din fericire, chinezii nu acordă prea mare importanță conceptului de intimitate, așa cum facem noi. Pe ei nu îi deranjează că toate detaliile vieții lor cotidiene pot fi văzute de oricine. Modul lor de ciață, hrana pe care o mănîncă, ba chiar și certurile casnice pe care noi încercăm să le mușamalizăm față de public sînt lucruri care par să fie proprietate publică și să nu aparțină exclusiv familiei în cauză.[2]

De asemenea, trebuie să fim pregătiți să constatăm că în societăți care au un sistem de statuturi neegalitarist și orientări religioase puternice, indivizii dovedesc uneori mai puțin simț civic decît noi și se arată dispuși să transgreseze barierele sociale prin gesturi rapide care dezvăluie omul din spatele măștii într-o măsură mai mare decît considerăm noi că ar fi permis.

Mai mult, trebuie să fim foarte precauți în orice demers de caracterizare a societății noastre în ansamblu cu ajutorul abordării dramaturgice. De exemplu, în relațiile obișnuite dintre salariați și patroni, se știe că o echipă participă la negocierile cu tabăra opusă fiind conștientă că va fi necesar să dea impresia că în orice moment poate părăsi sala într-un acces de nemulțumire. Echipele diplomatice sînt puse uneori în situația de a oferi un spectacol asemănător. Cu alte cuvinte, dacă în societatea noastră echipele sînt obligate de regulă să-și inhibe nemulțumirea în numele consensului, există situații în care echipele trebuie să-și inhibe disponibilitatea pentru o opoziție rezonabil, privilegiind în schimb o demonstrație eficientă de furie dezlănțuită. În mod similar, există ocazii cînd indivizii, chiar dacă o doresc sau nu, se vor simți obligați să compromită total o interacțiune pentru a-și salva

1. Macgowan, *op. cit.*, pp. 178-179.
2. *Ibidem*, pp. 180-181.

onoarea și a rămîne cu imaginea intactă. Prin urmare, ar fi mai indicat să începem cu unități mai mici de analiză, cum ar fi instituții sociale sau anumite statuturi, să facem o comparație documentată și să adaptăm apoi datele rezonabil, după metoda studiului de caz. De pildă, deținem următoarele informații despre spectacolul pe care oamenii de afaceri îl pot oferi, în ochii legii:

> Ultima jumătate de secol a fost martora unei schimbări substanțiale în privința atitudinii pe care tribunalele o manifestă față de problema gradului în care poate fi creditată legitim o persoană. Deciziile anterioare, favorizînd răspîndita doctrină *caveat emptor*, atribuiau o mare importanță „datoriei" reclamantului de a se apăra și de a manifesta mefiență față de adversarul său, stabilind în principiu că primul nu prea avea motive să aibă încredere nici măcar în afirmațiile categorice ale unui individ cu care făcea afaceri. Ideea de pornire era că te puteai aștepta din partea oricui să înșele pe cineva într-o afacere dacă se ivea vreo ocazie și că doar un naiv se mai putea aștepta la integritate. Prin urmare, reclamantul trebuia să facă o investigație serioasă pe cont propriu și să-și formeze singur o părere. Recunoașterea unui nou standard în etica afacerilor, care postulează că declarațiile trebuie să fie cel puțin cinstite și formulate cu atenție, și în unele cazuri autenticitatea lor trebuind garantată, a dus la o schimbare aproape radicală în această problemă juridică.
>
> La ora actuală, s-a stabilit că declarațiile în ceea ce privește calitatea sau cantitatea terenurilor sau ale bunurilor vîndute, precum și statutul financiar al corporațiilor sau alte aspecte similare legate de tranzacții comerciale, pot fi creditate fără investigații suplimentare, nu numai atunci cînd astfel de investigații s-ar dovedi împovărătoare și dificile (ca în cazul în care terenurile se află la o distanță considerabilă), ci și în cazul în care falsitatea declarațiilor ar putea fi dovedită destul de ușor și prin mijloace aflate la îndemînă.[1]

În timp ce onestitatea pare să fi crescut în relațiile de afaceri, există dovezi că tot mai mulți consilieri maritali consideră că un individ nu ar trebui să se simtă obligat să îi vorbească soțului sau soției despre relațiile anterioare, deoarece aceste confesiuni n-ar duce decît la tensiuni inutile. Mai pot fi invocate și alte exemple. Știm, de pildă, că pînă pe la 1830, cîrciuma era în Marea Britanie locația unei regiuni de culise pentru muncitori, foarte asemănătoare cu bucătăria lor, și că după această dată barul și-a făcut o intrare puternică pe scenă pentru a propune cam aceleiași clientele o regiune expusă de o eleganță la care aceasta nici n-ar fi

1. Prosser, *op. cit.*, pp. 749-750.

putut visa.[1] Există documente despre viața socială a anumitor orașe americane care vorbesc despre recenta renunțare la fețele domestice și profesionale elaborate ale clasei dominante locale. În schimb, există dovezi ale intensificării elaborării cadrului în cazul organizațiilor sindicale[2] și ale „împînzirii" platoului cu experți cu pregătire academică care să confere o aură intelectuală și de respectabilitate.[3] Se pot detecta schimbări și în planurile arhitecturale ale fabricilor anumitor organizații industriale și comerciale unde constatăm o preocupare crescîndă pentru față, atît în ceea ce privește exteriorul clădirilor cu birourile centrale, cît și în ceea ce privește aspectul sălilor de conferință și al celor de așteptare din aceste clădiri. Mai putem observa în anumite comunități de fermieri cum staulul animalelor, pînă nu de mult aflat în proximitatea de culise a bucătăriei (cu care comunica printr-o ușiță de lîngă sobă) a fost recent mutat cît mai departe de casă. Casa în sine, așezată odată neinspirat în mijlocul grădinii, utilajelor agricole, gunoiului și căpițelor, a devenit, într-un fel, orientată către „relații publice", afișînd acum o peluză înconjurată de gard și relativ îngrijită, reprezentînd „rochia de seară" a comunității, în timp ce „peticele" care au rămas sînt împrăștiate la întîmplare în regiunea din spate neîngrădită. Și, pe măsură ce grajdul dispare de lîngă casă și bucătăria de serviciu unde se spălau vasele apare din ce în ce mai puțin, constatăm o campanie de „cosmetizare" a spațiilor domestice, în urma căreia bucătăria, care avea odinioară propria ei regiune ascunsă, e pe cale să devină cea mai puțin prezentabilă regiune din casă, devenind, totuși, în același timp, din ce în ce mai prezentabilă. Putem detecta o ciudată mișcare socială care a făcut ca unele fabrici, vapoare, restaurante sau gospodării să-și curețe culisele pînă într-acolo încît au ajuns (asemenea călugărilor, comuniștilor sau consilierilor municipali germani) să nu fie niciodată prinse cu garda lăsată, iar fața lor să nu aibă

1. M. Gorham și H. Dunnett, *Inside the Pub*, The Architectural Press, London, 1950, pp. 23-24.

2. Vezi, de pildă, Hunter, *op. cit.*, p. 19.

3. Pentru o discuție despre funcția de „aranjare a vitrinei" a experților, vezi Wilensky, *op. cit.*, capitolul IV. Pentru echivanetul în afaceri al acestui fenomen, vezi Riesman, *op. cit.*, pp. 138-139.

nici un punct vulnerabil, în timp ce membrii publicului devin suficient de hipnotizați de *Id*-ul societal, încît să exploreze locurile care au fost curățate pentru ei. Gestul de a plăti pentru a asista la repetițiile unei orchestre simfonice este doar unul dintre exemplele recente în acest sens. Se mai poate observa ceea ce Everett Hughes numește „mobilitate colectivă", fenomen în care ocupanții unui statut încearcă să modifice setul de sarcini pe care trebuie să le performeze astfel încît să nu li se poată solicita nici un act care să contrazică din punct de vedere expresiv imaginea de sine pe care acești actori încearcă să o impună. De asemenea, mai putem observa în anumite instituții sociale un proces paralel, care ar putea fi numit „inițiativă de rol", prin care un anumit membru al instituției încearcă nu atît să acceadă la o poziție superioară care există deja, cît să creeze o nouă poziție care să îi pună în valoare însușirile pe care le posedă. Putem examina fenomenul specializării, în cadrul căruia actorii ajung să beneficieze temporar, în comun, de niște montaje sociale extrem de elaborate, mulțumindu-se, în schimb, să doarmă singuri într-o cămăruță modestă. Putem observa un fenomen de răspîndire a elementelor esențiale ale unei fețe – de plidă, laboratorul cu sticlă, oțel inoxidabil, mănuși de latex, faianță albă, halat etc. – care permite unui număr din ce în ce mai mare de persoane ce îndeplinesc niște sarcini rușinoase un soi de autopurificare. Dacă în organizațiile foarte autoritare se observă tendința de a cere unei echipe să realizeze o curățenie riguroasă în locul în care o altă echipă urmează să facă o performare, putem constata că în instituțiile mari (cum ar fi spitalele, bazele forțelor aeriene sau gospodăriile foarte mari) se renunță la strictețea hipertrofiată pe care o presupun aceste cadre. Și, în cele din urmă, putem fi martorii inflației și difuziunii de care se bucură *jazz*-ul și modelele culturale de tip „Coasta de Vest" prin care termeni ca *bit*, *scene*, *drag**, *dig***, *goof**** intră în uz și permit astfel indivizilor să cultive o relație simiiară celei pe care actorul profesionist de teatru o are față de aspectele tehnice ale reprezentațiilor lui cotidiene.

* *Drag*, bucată muzicală de o încetineală deprimantă (n. tr.).

** *Dig*, argotic, a înțelege *jazz*-ul, a-l gusta ca un *connaisseur* (n. tr.).

*** *Goof*, gafă muzicală (n. tr.).

Rolul expresivității este acela de a transmite imagini de sine

Probabil că mi se permite în final o observație de natură morală. Această lucrare a abordat componenta expresivă a vieții sociale ca pe o sursă de imagini de sine pe care le proiectăm pentru alții sau pe care alții le proiectează pentru noi. În schimb, proiectarea acestor imagini a fost privită ca o sursă de informație despre date invizibile și ca mijloc prin care receptorii lor își pot ghida răspunsul față de emițător fără a mai fi nevoit să aștepte consecințele finale ale acțiunilor acestora din urmă. Prin urmare, expresivitatea a fost abordată prin prisma rolului comunicațional pe care-l joacă pe parcursul unei interacțiuni sociale, și nu prin prisma funcției de eliberare de tensiuni pe care ar putea-o avea pentru emițătorul ei.[1]

La baza oricărei interacțiuni sociale pare a se afla o dialectică fundamentală. Atunci cînd un individ va intra în contact direct cu alții, el va dori să descopere datele situației. Dacă ar poseda aceste informații, ar cunoaște și ar putea controla lucrurile care ar urma să se întîmple și le-ar putea „arăta" celor prezenți exact atît cît este nevoie pentru a nu-și contrazice interesul personal. Pentru a descoperi cît mai mult din natura factuală a situației, individul ar trebui să cunoască toate datele relevante din punct de vedere social despre ceilalți. Ar mai trebui, de asemenea, ca individul să cunoască în timpul interacțiunii rezultatele imediate sau finale ale activității celorlalți, ca de altfel și sentimentele cele mai intime pe care aceștia le au față de el. Însă o informație completă de acest gen este rar accesibilă; în absența ei, individul tinde să apeleze la substitute – indicații, diverse probe, aluzii, gesturi expresive, simboluri ale statutului etc. – ca mijloace predictive. Pe scurt, din moment ce realitatea care-l interesează pe individ este inaccesibilă momentan percepției, el trebuie să se bazeze, în absența ei, pe datele sale vizibile. Și, în mod paradoxal,

1. O abordare recentă de acest tip poate fi găsită în Talcott Parsons, Robert F. Bales și Edward A. Shils, *Working Papers in the Theory of Action*, The Free Press, Glencoe, Ill., 1953, Capitolul II, „The Theory of Symbolism in Relation to Action".

cu cît individul este mai preocupat de o realitate care nu îi este accesibilă prin percepție, cu atît mai mult trebuie să-și concentreze atenția asupra datelor ei vizibile.

Individul tinde să se raporteze la persoanele în prezența cărora se află plecînd de la impresia despre trecut și viitor pe care aceștia o oferă în momentul respectiv. În acest punct, actele comunicaționale sînt convertite în acte morale. Impresia pe care ceilalți o dau tinde să fie interpretată sub forma unor cereri și a unor rugăminți, iar aceste cereri și rugăminți tind să aibă un caracter etic. Individul își spune în sinea lui: „Folosesc aceste imagini pe care voi le proiectați ca să vă verific și să controlez activitatea voastră, așa că ar fi bine să nu mă induceți în eroare". Ciudat este că individul tinde să adopte această poziție chiar dacă se așteaptă ca o bună parte din comportamentul celorlalți să fie inconștient și, mai mult, chiar dacă se așteaptă să îi exploateze pe ceilalți plecînd de la informațiile pe care a putut să le obțină despre ei. Dat fiind faptul că sursele acestor proiecții ale imaginilor de sine presupun o serie de modele care țin de politețe și etichetă, ambele legate atît de relațiile sociale cît și performarea impusă (*task-performance*), putem constata încă o dată cît de prinsă în plasa limitelor morale ale discernămîntului este viața cotidiană.

Să trecem acum la punctul de vedere al celorlalți. Dacă acționează corect și joacă după regulile individului, atunci nu vor acorda prea mare atenție faptului că în acel moment se formează niște impresii despre ei, ci se vor comporta mai degrabă cinstit și necontrafăcut, permițîndu-i individului să primească niște proiecții valide despre ei și despre eforturile lor. Iar dacă e să ia în calcul faptul că sînt observați, nu vor permite ca acest lucru să îi influențeze prea tare, bazîndu-se pe convingerea că individul își va forma o impresie corectă și că le va răspunde pe măsură. Dacă ar fi preocupați să influențeze modul în care individul se raportează la ei – preocupare perfect legitimă, de altfel – ar putea apela la o modalitate elegantă de influențare. Nu trebuie decît să-și controleze acțiunile prezente în așa fel încît consecințele ulterioare să conducă la reacția dorită; o dată realizate aceste lucruri, nu mai trebuie decît să aibă încredere în receptivitatea și justețea individului care îi observă.

Firește, se întîmplă uneori ca cei care sînt observați să apeleze la asemenea modalități politicoase pentru a influența modul în care observatorul se raportează la ei. Însă există o modalitate mai rapidă și mai eficientă prin care cel observat poate influența observatorul. În loc să permită ca imaginea activității sale să apară ca un produs secundar incidental al activității, individul își poate reorienta cadrul de referință și se poate dedica eforturilor de a proiecta imaginile dorite. În loc să încerce să-și atingă anumite scopuri prin mijloace permise, cel observat poate încerca să lase impresia că atinge anumite scopuri prin mijloace permise. E întotdeauna ușor să manipulezi impresia pe care observatorul o folosește ca un substitut al realității, pentru că simbolul prezenței unui lucru, nefiind acel lucru, poate fi utilizat și în absența acestuia. Nevoia observatorului de a se baza pe reprezentările lucrurilor creează posibilitatea reprezentărilor greșite sau deformate.

Există mulți oameni care consideră că nu pot supraviețui în afaceri, indiferent despre ce afaceri este vorba, dacă se limitează la modalitățile delicate și politicoase de a influența individul care îi observă. Vine un moment pe parcursul activității lor în care simt că este cazul să se unească și să manipuleze direct impresia pe care o oferă. Cei observați devin o echipă de performeri, iar observatorii devin un public. Acțiuni care par a fi exercitate asupra obiectelor devin gesturi adresate publicului. Desfășurarea acțiunii este dramatizată.

Revenim acum la dialectica despre care vorbeam. În abilitățile lor actoricești, indivizii vor fi preocupați să mențină impresia că se conformează standardelor după care ei și activitatea lor sînt judecați. Aceste standarde sînt atît de numeroase și atît de răspîndite, încît indivizii care sînt actori trăiesc mai mult decît am putea crede într-o lume morală. Însă, ca performeri, indivizii sînt interesați nu atît de problema morală de a respecta aceste standarde, cît de problema deloc morală de a proiecta o impresie convingătoare că respectă aceste standarde. Prin urmare, activitatea noastră este destul de impregnată de preocupări legate de aspecte morale, însă ca performeri nu manifestăm vreo preocupare de natură morală față de ele. Ca performeri, sîntem niște negustori ai moralității. Ne dedicăm totul contactului intim cu bunurile pe

care le expunem și mintea noastră le înțelege pe deplin; dar, în același timp, cu cît acordăm mai multă atenție acestor bunuri, cu atît ne distanțăm mai mult de ele și de cei care sînt suficient de creduli să ni le cumpere. Pentru a apela la o altă metaforă, exact obligația și avantajul de a apărea mereu într-o lumină morală favorabilă și de a fi un personaj socializat îi impun persoanei să devină un actor versat.

Scena și sinele

Ideea generală că „ne punem în scenă" pentru alții este departe de a fi nouă; ceea ce ar trebui subliniat în concluzie este că însăși structura sinelui poate fi văzută în funcție de cum încercăm să regizăm aceste performări în societatea anglo-americană actuală.

În această lucrare, individul a fost în mod implicit divizat în două ipostaze de bază: a fost văzut ca *performer* producător neobosit de impresii, implicat în „prea omeneasca" sarcină de a da o performare; a fost văzut ca *personaj*, ca figură exemplară, de obicei pozitivă, ale cărei spirit, forță și alte calități marcante trebuie prezentate prin performare. Atributele unui actor și atributele unui personaj sînt de natură fundamental diferită, dar ambele ipostaze capătă sens în contextul spectacolului care trebuie să continue.

Să ne ocupăm mai întîi de personaj. În societatea noastră, personajul jucat și sinele sînt într-un oarecare raport de egalitate și acest sine-personaj este deseori perceput ca rezidînd înăuntrul corpului posesorului, în zonele superioare, reprezentînd prin urmare un fel de punct nodal în psihobiologia personalității. Mi se pare că această abordare este o parte subînțeleasă a ceea ce încercăm cu toții să prezentăm și că tocmai din această cauză ea conduce la o analiză greșită a prezentării. În această lucrare, sinele pus în scenă a fost văzut ca un soi de imagine, de obicei creditabilă, pe care individul ca actor și ca personaj încearcă să le-o impună eficient celorlalți ca imagine de sine. Deși această imagine este întreținută *în ceea ce privește* individul, în așa fel încît acestuia îi este atribuit un sine, acest sine nu derivă din posesorul

lui, ci din întreaga scenă a acțiunii sale, fiind generat de acea calitate a întîmplărilor scenice care le face să fie interpretabile de către public. O scenă corect regizată și interpretată determină publicul să atribuie un sine personajului jucat, dar această atribuire – acest sine – este un *produs* al scenei care are loc și nu o *cauză* a ei. Prin urmare, sinele, ca personaj jucat, nu este o entitate organică cu o localizare anume și al cărui destin este să se nască, să se dezvolte și să moară; este un efect dramatic iradiat difuz din performarea unei scene, iar chestiunea esențială, preocuparea fundamentală, este dacă va fi creditat sau nu.

Prin urmare, dacă încercăm să analizăm sinele, sîntem deturnați de la posesorul lui, de la persoana care va profita sau va pierde cel mai mult de pe urma lui, deoarece el și corpul lui sînt cele care oferă cuiul de care va fi atîrnat pentru un timp artefactul supradeterminat. Însă mijloacele prin care se produce și se conservă sinele nu rezidă înăuntrul acestui cui; aceste mijloace, de fapt, sînt bine închise în instituțiile sociale. Aici există o regiune ascunsă plină cu unelte care modelează corpul și o regiunea expusă dotată cu recuzită. Există, de asemenea, o echipă de oameni a căror activitate scenică, susținută de recuzita disponibilă, va constitui scena pe care sinele personajului jucat va prinde viață; tot aici găsim și o altă echipă, publicul, a cărei activitate va fi necesară pentru ca această naștere să aibă loc. Sinele este produsul tuturor acestor dimensiuni și toate elementele lui poartă semnele distinctive ale acestei geneze.

Întreagul mecanism al producerii sinelui este greoi, firește, și cîteodată se strică, exhibîndu-și anatomia componentelor separate: controlul regiunii ascunse, complicitatea de echipă, tactul audienței etc. Însă, dacă este bine uns, va produce impresii suficient de repede pentru ne atrage în interiorul unuia dintre tipurile noastre de realitate – performarea va ieși la suprafață și, dobîndind un sine consistent, fiecare personaj performat va părea că emană în mod organic din performerul său.

Să ne întoarcem acum de la individul ca personaj performat la individul ca performer. Acesta din urmă dovedește o mare capacitate de a învăța, calitate exersată în urma datoriei de a se pregăti pentru rol. Îi este dat să aibă fantasme și vise, unele care desfășoară

performări triumfale, altele pline de anxietate și de temeri legate de discreditări majore într-o regiune expusă. Tot el manifestă adesea o dorință gregară de a fi înconjurat de coechipieri și de public, precum și circumspecție plină de tact față de interesele lor; și tot el este expus unor sentimente de rușine profundă, ceea ce-l face să-și minimalizeze șansele de a fi dat de gol.

Aceste trăsături ale individului ca performer nu reprezintă doar efectul unor performări; ele sînt de natură psihobiologică și totuși par să provină din interacțiunea intimă cu contingențele performanțelor puse în scenă.

Și acum, un comentariu final. Pentru a construi cadrul conceptual de care am uzat în această lucrare, am apelat la o parte din vocabularul dramaturgic. Am vorbit de performeri și de public, de rutine și de roluri, de performări de succes ratate, de recuzită, scenografii și culise, de nevoi dramaturgice, de abilități dramaturgice și de strategii dramaturgice. Trebuie admis faptul că această încercare de stabilire a unei analogii a fost în parte o retorică și o manevră.

Ideea că lumea este o scenă este un loc comun bine cunoscut. De aceea, cititorul este familiarizat cu limitele lui și va manifesta toleranță față de modurile în care este prezentată această idee, știind că în orice moment poate să-și demonstreze lui însuși că nu trebuie luată prea în serios. O acțiune jucată pe o scenă de teatru este o iluzie relativ controlată și pe deplin acceptată; spre deosebire de viața obișnuită, nimic real sau adevărat nu li se poate întîmpla personajelor performate, cu toate că, la un alt nivel, desigur, ceva real și adevărat se poate întîmpla cu reputațiile actorilor profesioniști a căror meserie este să dea reprezentații teatrale.

Și în acest punct, limbajul și masca de pe scenă vor fi date la o parte. Schelele, la urma urmei, sînt menite să slujească mai multor edificii și ar trebui ridicate cu gîndul că vor fi date jos mai tîrziu. Lucrarea de față e preocupată de aspectele teatrului care se întrezăresc în viața cotidiană. E preocupată de structura interacțiunilor sociale – structura acelor entități din viața socială care iau naștere de fiecare dată cînd o persoană se află în prezența imediată a altei persoane. Centrul de gravitate al acestei structuri constă în menținerea unei singure definiții a situației. Această

definiție trebuie să fie exprimată, iar această expresie trebuie să fie păstrată în ciuda unor numeroase disfuncționalități potențiale.

Un personaj jucat pe scena unui teatru nu este, din anumite puncte de vedere, real, și nici nu provoacă același tip de consecințe reale ca un personaj bine gestionat performat de o ființă socială; dar o punere în scenă *reușită* a oricărei din aceste tipuri de false imagini presupune utilizarea unor tehnici *reale* – aceleași tehnici prin care persoane perfect obișnuite își susțin situațiile lor sociale reale. Cei care au o interacțiune față-în-față pe scena unui teatru trebuie să satisfacă exigența fundamentală a situațiilor reale. Ei trebuie să susțină expresiv o definiție a situației însă ei beneficiază de circumstanțe care le-au permis să-și dezvolte o terminologie adecvată pentru scopurile interacționale pe care le împărtășim cu toții.

Erving Goffman a fost un gînditor provocator, unul dintre giganții sociologiei secolului al XX-lea. Cărțile sale, în special *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959), *Asylums* (1961), *Behavior in Public Places* (1963), *Stigma* (1963), *Gender Advertisments* (1979) sînt cunoscute ca lucrări clasice. Erving Goffman a revoluționat modul nostru de a gîndi viața socială. Studiul întîlnirilor sociale, al comportamentului în public, al construcției și deconstrucției eului, al stigmatului și al formelor comunicării cotidiene nu va mai fi niciodată precum înainte de el.

GARY A. FINE, GREGORY W. H. SMITH
Universitatea Maryland

Prima traducere în limba română a unei lucrări a aceluia care a fost, în anii 1981–1982, președintele Asociației Americane de Sociologie, Erving Goffman (n. 11.VI.1922, Manville, Canada – m. 19.XI.1982, Philadelphia, SUA), va inspira, fără îndoială, cercetarea antropologică, psihosociologică și sociologică din țara noastră. Descrierea fină și analiza aprofundată a interacțiunilor zilnice din *Viața cotidiană ca spectacol* concentrează într-un mod original unele dintre principalele orientări din sociologia contemporană – etnometodologia, fenomenologia sociologică, structuralismul, interacționismul simbolic – și deschide perspective fecunde în domeniul științelor comunicării.

SEPTIMIU CHELCEA
Universitatea din București

ISBN 973-8376-03-3